AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

ANNO VIII · MCMXIII

RES · ANTIQVAE
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI
GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23

1915

AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati.

SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

CARICHE · UFFICIALI · PEL · 1914

Presidente Onorario Perpetuo

Prof. DOMENICO COMPARETTI, Senatore del Regno, Socio Benemerito.

Presidente effettivo

S. E. il Principe D. ALFONSO DORIA PAMPHILY, Senatore del Regno.

Vice Presidenti

Residenti:

Prof. Comm. LUIGI PIGORINI, Senatore del Regno.
Prof. Comm. ADOLFO VENTVRI, della R. Università di Roma.

Non residenti:

Prof. Comm. ANTONINO SALINAS, della R. Università di Palermo, Sopraintendente ai Musei e Scavi.
Prof. Comm. GHERARDO GHIRARDINI, della R. Università di Bologna, Sopraintendente ai Musei e Scavi.

Consiglieri

Comm. ADOLFO APOLLONI - Prof. Comm. LVIGI BODIO Senatore del Regno - Prof. Comm. GIVLIO CANTALAMESSA, Dirett. della Galleria Borghese e Sopraintendente alle Gallerie - Prof. LVIGI CANTARELLI, della R. Università di Roma - Prof. GIVSEPPE ANGELO COLINI, Direttore del Museo di Villa Giulia - Prof. ALESSANDRO DELLA SETA, della R. Università di Genova - Conte Prof. DOMENICO GNOLI, Bibliotecario della Angelica - Prof. FEDERICO HALBHERR, della R. Università di Roma - Prof. Comm. RODOLFO LANCIANI, della R. Università di Roma, Senatore del Regno - Prof. EMANVELE LOEWY della R. Università di Roma - Dr. Comm. BARTOLOMEO NOGARA, Dirett. del Museo Etrusco Gregoriano - Duca D. LEOPOLDO TORLONIA, Senatore del Regno.

Amministratore

Dott. ROBERTO PARIBENI, Dirett. del Museo Nazion. Rom. nelle Terme Diocleziane.

ELENCO DEI SOCI

SOCI PERPETVI.

1. Caetani principe D. Leone, *Roma.*
2. Comparetti prof. sen. Domenico, *Firenze.*
3. Jonas Alfredo, *Francoforte sul Meno.*
4. Lanna baronessa Fanny, *Roma.*
5. Lattes prof. Elia, *Milano.*
6. Municipio di Milano.
7. Municipio di Roma.
8. Pallavicini principe Giulio, *Roma.*

SOCI ORDINARI.

1. Alfonsi Alfonso, *Este.*
2. Ambrosetti prof. Juan, *Buenos Ayres.*
3. Amelung prof. Walther, *Roma.*
4. Antonelli avv. Mercurio, *Montefiascone.*
5. Apolloni comm. Adolfo, *Roma.*
6. Associazione Archeologica Romana, *Roma.*
7. Aurigemma dott. Salvatore, *Tripoli.*
8. Bacile di Castiglione ing. Gennaro, *Bari.*
9. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto, *Milano.*
10. Balzani conte prof. Ugo, *Roma.*
11. Barrera dott. Pietro, *Roma.*
12. Bartoli dott. Alfonso, *Roma.*
13. Barzellotti prof. senat. Giacomo, *Roma.*
14. Basile arch. prof. Ernesto, *Palermo.*
15. Benedetti prof. D. Enrico, *Roma.*
16. Besso comm. Marco, *Roma.*
17. Biblioteca del Nuovo Circolo, *Roma.*
18. Bibliot. della Scuola d'Applicaz. Ingegn., *Roma.*
19. Bibiloteca Municipale, *Lucera.*
20. Biblioteca Municipale, *Reggio Emilia.*
21. Biblioteca Civica, *Amburgo.*
22. Biblioteca Nazionale, *Torino.*
23. Blanc barone Alberto, *Roma.*
24. Blaserna on. sen. Pietro, *Roma.*
25. Boccardi marchesa Anna, *Roma.*
26. Bodio on. senat. Luigi, *Roma.*
27. Bonaiuti prof. Ernesto, *Roma.*
28. Boni arch. comm. Giacomo, *Roma.*
29. Boselli on. Paolo, *Roma.*
30. Breccia prof. Evaristo, *Alessandria d'Egitto.*
31. Brunelli Bonetti nob. Antonio, *Padova.*
32. Bulwer miss Agnese, *Roma.*
33. Bulwer miss Dora, *Roma.*
34. Caetani-Lovatelli donna Ersilia, *Roma.*
35. Cagnola nob. Guido, *Milano.*
36. Calonghi prof. Ferruccio, *Genova.*
37. Calvia prof. Giuseppe, *Mores (Sassari).*
38. Campanini prof. Naborre, *Reggio Emilia*
39. Campi nobile Luigi, *Cles (Trentino).*
40. Cannizzaro ing. arch. Mariano, *Roma.*
41. Cantalamessa prof. Giulio, *Roma.*
42. Carotti prof. Giulio, *Milano.*
43. Carta Rosario, *Siracusa.*
44. Castelfranco prof. Pompeo, *Milano.*
45. Cesano dott. Lorenzina, *Roma.*
46. Chigi principe Mario, *Roma.*
47. Coletti dott. Luigi, *Treviso.*
48. Cora prof. Guido, *Roma.*
49. Correra prof. Luigi, *Napoli.*
50. Cugia di Sant'Orsola march. Diego, *Roma.*
51. Cultrera dott. Giuseppe, *Roma.*
52. Curzio avv. Carmine, *Roma.*
53. Curtopassi contessa Camilla, *Roma.*
54. D'Achiardi dott. Pietro, *Roma.*
55. Dalla Vedova prof. Giuseppe, *Roma.*
56. Danesi cav. Cesare, *Roma.*
57. Da Ponte dott. Pietro, *Brescia.*
58. Darier prof. Gaston, *Ginevra.*

59. Dei ing. Giunio, *Roma.*
60. Della Seta prof. Alessandro, *Genova.*
61. Della Torre dott. Ruggero, *Cividale del Friuli.*
62. De Marchi prof. Attilio, *Milano.*
63. De Petra prof. Giulio, *Napoli.*
64. De Sanctis prof. Gaetano, *Torino.*
65. Di San Martino conte Enrico, *Roma.*
66. Ducati prof. Pericle, *Catania.*
67. Ferrari prof. Ettore, *Roma.*
68. Filangieri di Candida conte dott. Antonio, *Napoli.*
69. Fonteanive avv. Rodolfo, *Roma.*
70. Franchi de' Cavalieri dott. Pio, *Roma.*
71. Freund Alfredo, *Amburgo.*
72. Frola dott. Giuseppe, *Torino.*
73. Frova dott. Arturo, *Milano.*
74. Gallavresi dott. Giuseppe, *Milano.*
75. Galli prof. D. Ignazio, *Roma.*
76. Galli on. dep. Roberto, *Roma.*
77. Gamurrini prof. Gian Francesco, *Arezzo.*
78. Gattini conte Nicola, *Matera.*
79. Gentiloni-Silveri conte Aristide, *Tolentino.*
80. Ghirardini prof. Gherardo, *Bologna.*
81. Ghislanzoni dott. Ettore, *Bengasi.*
82. Giglioli dott. Giulio, *Roma.*
83. Giordana ing. Giovanni, *Torino.*
84. Giorgi prof. Ignazio, *Roma.*
85. Giuffrida-Ruggeri prof Vincenzo, *Napoli.*
86. Grampini prof. Ottavio, *Roma.*
87. Greppi conte Emanuele, *Milano.*
88. Grossi-Gondi prof. Felice, *Roma.*
89. Guidi prof. Ignazio, *Roma.*
90. Guidi arch. Pietro, *Roma.*
91. Halbherr prof. Federico, *Roma.*
92. Helbig prof. Wolfgang, *Roma.*
93. Hermanin prof. Federico, *Roma.*
94. Hülsen prof. Christian, *Firenze.*
95. Jatta dott. Michele, *Ruvo di Puglia.*
96. Jerace prof. Francesco, *Napoli.*
97. Karo prof. Georg, *Atene.*
98. Lanciani prof. sen. Rodolfo, *Roma.*
99. Lecca-Ducagini cav. Giulio, *Roma.*
100. Loewy prof. Emanuele, *Roma.*
101. Macchioro dott. Vittorio, *Napoli.*
102. Magni dott. Antonio, *Milano.*
103. Malvezzi conte dott. Aldobrandino, *Bologna.*
104. Mancini prof. Ernesto, *Roma.*
105. Mariani prof. Lucio, *Roma.*
106. Marietti dott. Antonio, *Milano.*
107. Mariotti on. senat. Giovanni, *Parma.*
108. Mauceri ing. Luigi, *Roma.*
109. Mercati mons. Giovanni, *Roma.*
110. Minto dott. Antonio, *Firenze.*
111. Monteverde on. senat. Giulio, *Roma.*
112. Moore miss Lucia, *Roma.*
113. Morpurgo dott. Lucia, *Roma.*
114. Municipio di Frascati.
115. Municipio di Marino.
116. Municipio di Napoli.
117. Municipio di Venezia.
118. Muñoz dott. Antonio, *Roma.*
119. Museo Archeologico, *Ancona.*
120. Museo Archeologico, *Bologna.*
121. Museo Civico, *Como.*
122. Museo Civico Correr, *Venezia.*
123. Museo Civico Pepoli, *Trapani.*
124. Museo Nazionale delle Terme, *Roma.*
125. Museo Nazionale di Villa Giulia, *Roma.*
126. Museo Nazionale, *Este.*
127. Museo Nazionale, *Napoli.*
128. Mnseo Nazionale, *Ravenna.*
129. Museo Nazionale, *Torino.*
130. Nardini ing. Oreste, *Velletri.*
131. Negrioli dott. Augusto, *Bologna.*
132. Nogara prof. Bartolomeo, *Roma.*
133. Ongaro arch. prof. Massimiliano, *Venezia.*
134. Orbaan dott. J., *Roma.*
135. Orsi prof. Paolo, *Siracusa.*
136. Pace dott. Biagio, *Palermo.*
137. Paolozzi conte Claudio, *Roma.*
138. Paribeni dott. Roberto, *Roma.*
139. Pasquali dott. Giorgio, *Roma.*
140. Pasquinangeli avv. Giocondo, *Roma.*
141. Patroni prof. Giovanni, *Pavia.*
142. Pellati dott. Franz, *Roma.*
143. Perazzi signorina Lina, *Roma.*
144. Pernier dott. Luigi, *Atene.*
145. Pettazzoni dott. Raffaele, *Bologna.*

146. Pigorini prof. senat. Luigi, *Roma.*
147. Poggi avv. Gaetano, *Genova.*
148. Poggi dott. Giovanni, *Firenze.*
149. Pontani dott. Costantino, *Roma.*
150. Pranzetti comm. Carlo, *Roma.*
151. Pressi dott. Eloisa, *Roma.*
152. Pribram prof. Alfred, *Praga.*
153. Puschi prof. Alberto, *Trieste.*
154. Putortì prof. Nicola, *Reggio di Calabria.*
155. Quagliati prof. Quintino, *Taranto.*
156. Ricci prof. comm. Corrado, *Roma.*
157. Ricci prof. Serafino. *Milano.*
158. Ridola dott. senat. Domenico, *Matera.*
159. Rizzo prof. Giulio Emanuele, *Torino.*
160. Sacchi prof. Pericle, *Cremona.*
161. Sattler Margarethe, *Zurigo.*
162. Savignoni prof. Luigi, *Firenze.*
163. Savini cav. Francesco, *Teramo.*
164. Scano ing. Dionigi, *Cagliari.*
165. Scaravelli Annibale, *Roma.*
166. Schiaparelli prof. Ernesto, *Torino.*
167. Schulz prof. Joseph, *Praga.*
168. Scialoia on. senat. Vittorio, *Roma.*
169. Scuola Inglese di Archeologia, *Atene.*
170. Seccia-Cortes prof. Pasquale, *Roma.*
171. Serafini prof. Camillo, *Roma.*
172. Sergi prof. Giuseppe, *Roma.*
173. Sim miss S., *Roma.*
174. Sopraintendenza ai Musei e Scavi del Veneto, *Padova.*
175. Soprintendenza ai Monumenti, *Siracusa.*
176. Soragna march. Antonio, *Milano.*
177. Sorricchio dott. Luigi, *Atri.*
178. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella, *Roma.*
179. Spano dott. Giuseppe, *Pompei.*
180. Spighi arch. prof. Cesare, *Firenze.*
181. Staderini prof. Giovanni, *Roma.*
182. Stampini prof. Ettore, *Torino.*
183. Stara-Tedde dott. Giorgio, *Roma.*
184. Taramelli prof. Antonio, *Cagliari.*
185. Taverna conte Paolo, *Roma.*
186. Terzaghi dott. Nicola, *Aquila.*
187. Tommasini on. senat. Oreste, *Roma.*
188. Torlonia senat. duca Leopoldo, *Roma.*
189. Toscanelli on. Nello, *Pontedera.*
190. Trasatti Raffaele, *Roma.*
191. Turchi prof. D. Nicola, *Roma.*
192. Vanacore dott. Francesca, *Castellam. di Stabia.*
193. Venturi prof. Adolfo, *Roma.*
194. Vigoni on. senat. Pippo, *Milano.*
195. Vitelli prof. Girolamo, *Firenze.*
196. Vochieri comm. Andrea, *Frascarolo (Pavia).*
197. Zanardi generale Roberto, *Bologna.*
198. Zottoli dott. Giampietro, *Salerno.*

SOMMARIO DEL VOLVME VIII

ATALANTE

Nella statua arcaica di fanciulla della Galleria dei Candelabri nel Museo Vaticano (v. pag. 3) si riconosce dai più la vincitrice in una corsa (1). Narra infatti Pausania (2) che gare di corse tra fanciulle avvenivano in Olimpia nella festa di Hera. E questo medesimo costume è attestato per altre città greche e in onore di altre divinità (3): per Sparta (4) e per Cirene (5). Soltanto le opinioni divergono nell'interpretazione dell'atteggiamento della figura. Per alcuni la fanciulla, pronta al segnale della partenza, sta per slanciarsi (6), per altri essa è colta durante la corsa (7), per altri infine essa muove gli ultimi passi che, dopo trascorso il traguardo, precedono l'arresto (8).

Ma è stata fatta innanzi anche una nuova ipotesi, che cioè la fanciulla sia rappresentata in un movimento di danza e che la statua sia stata dedicata da una vincitrice in una gara di questo genere (9). Veramente non si ha alcuna notizia intorno a tale uso di innalzare statue a delle vincitrici in gare di danze, ma questo sarebbe argomento di poco

(1) W. Helbig, W. Amelung, *Führer durch die Sammlungen klass. Altertümer in Rom* [3], Leipzig, 1912, I, p. 234 segg., 632; II, p. 81, 473.

(2) V, 16, 2 seg.

(3) L. Grasberger, *Erziehung und Unterricht*, Würzburg, 1881, III, p. 506; E. Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, Wien, 1890, p. 46, n. 4; Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, I, c. 847.

(4) Paus., III, 13, 7; Schol. Aesch. *contra Timarchum*, 43.

(5) A. Boeckh, *Pindari opera*, Lipsiae, 1821, II, 2, p. 327 segg. (ad Pind. *Pyth.*, IX, 100 segg.).

(6) C. Friederichs, P. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke* [2], Berlin, 1885, p. 100 segg.; E. Reisch, op. cit., p. 46; W. Amelung, in *Moderner Cicerone*, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1890, I, p. 318; M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, Paris, I, 1892, p. 423; F. Hauser, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1895, p. 189; J. G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, London, 1898, III, p. 593; P. Arndt, in *Denkmäler der griech. und röm. Sculptur*, t. 521; L. v. Sybel, *Weltgeschichte der Kunst im Altertum* [2], Marburg, 1903, p. 169; W. Klein, *Geschichte der griech. Kunst*, Leipzig, 1905, II, p. 21; R. Kekule von Stradonitz, *Die griechische Skulptur* [2], Berlin, 1907, p. 78; G. Cultrera, in *Rend. della R. Acc. dei Lincei*, 1909, p. 380; W. Helbig, W. Amelung, op. cit., I, p. 234 seg.; H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum* [2], München-Leipzig, 1912, c. 305. Questa opinione avevo seguito anch'io in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1908, p. 15 seg. Vedi qualche riserva presso E. Norman Gardiner, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1903, p. 271; S. Reinach, *Têtes antiques*, Paris, 1903, p. 29.

(7) A. Kalkmann, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1895, p. 63; Fr. Studniczka, in *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1900, p. 349.

(8) B. Schroeder, in *Röm. Mitt.*, 1909, p. 112; G. Cultrera, loc. cit., p. 380.

(9) B. Schroeder, loc. cit., 1909, p. 109 segg.; A. Springer, A. Michaelis, *Handbuch der Kunstgeschichte* [9], Leipzig, 1911, I, p. 221 segg., f. 412; Fr. Studniczka, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1911, p. 172. Vedi contro tale ipotesi H. Bulle, op. cit., c. 304; W. Helbig, W. Amelung, op. cit., I, p. 235.

conto. Siccome il tronco con la palma, che dovrebbe indicare la vittoria, è l'aggiunta del copista che traduceva l'opera dal bronzo in marmo, la statua, senza essere quella di una vincitrice, potrebbe essere sempre quella di una danzatrice. Ma abito e posizione fanno escludere che si tratti di una danza.

Il chitone estremamente corto, la fascia pettorale per tenere a freno il seno, il denudamento di una mammella bene convengono ad un esercizio violento quale è quello della corsa e in generale ad ogni esercizio atletico, ma male si addicono alla danza e soprattutto alla danza greca, che tanto si era nobilitata attraverso il « choros » della tragedia. Come potessero danzare delle fanciulle greche lo vediamo dal cratere di Villa Giulia (1). Non poca dignità conferisce alla loro danza anche la lunga veste. E neppure per la danza più sbrigliata delle Menadi l'arte greca ha mai immaginato una tunica così succinta. Anche durante l'Ellenismo la Menade nel furore dionisiaco presenterà nuda gran parte del corpo, ma il chitone discenderà sino ai piedi (2). Solo per le « Saltantes Lacaenae » (3) si ha il chitoniskos, ma esso giunge fin quasi al ginocchio (4) e ad ogni modo non lascia mai scoperto uno dei seni.

Ancor meno la posizione della figura si adatta ad un movimento di danza. Non è della danza nè il tenere aderente al suolo tutta la pianta di un piede nè l'alzare l'altro così fortemente da terra. E ciò ha tanto bene compreso l'autore di tale ipotesi, che è stato costretto a cercare figure in appoggio alla sua dimostrazione non tra le corrette fanciulle partecipanti ad un « choros » e neanche tra le « Saltantes Lacaenae », ma tra i Satiri, le Menadi, i giovani di ritorno da un banchetto (5), cioè tra quegli esseri che l'ebbrezza del vino spinge ad uno scomposto saltarello. Il maggior numero di esempî di un movimento di tal genere si trova nei rilievi e nelle pitture funerarie etrusche, che precisamente collegano la danza agli effetti del vino. Ma anche qualora questo saltellamento in qualche opera d'arte greca appaia per giovanetti o per fanciulle (6) che non appartengono nè al « thiasos » nè ai devoti di Dioniso, esso non è mai il movimento della figura del Vaticano. Per non perdere l'equilibrio in un tale saltarello bisogna che la persona si mantenga sempre eretta e che i piedi, alternativamente sollevandosi e ritoccando terra, vi poggino o con la punta o con la pianta sempre lungo l'asse del corpo. La figura di un Satiro di Dodona (7) può indicare come questo motivo potesse essere tradotto nella statuaria. Invece nella statua del Vaticano tutto il corpo è obliquo in avanti e quindi è fuori di equilibrio

(1) A. Furtwängler, K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, München, 1904, I, p. 80 segg., t. XVII seg.

(2) Vedi la Menade di Dresda: G. Treu, in *Mélanges Perrot*, Paris, 1903, p. 317 segg., t. V; E. Loewy, in *Ausonia*, 1907, p. 83 segg.

(3) Plin., XXXIV, 92.

(4) Vedi ad es. il gruppo di Delfi: *Fouilles de Delphes*, Paris, 1902, II, t. XV; 1904, IV, t. LX seg.; Th. Homolle, in *Bull. de corr. hell.*, 1908, p. 205 seg.

(5) B. Schroeder, loc. cit., p. 114 seg.

(6) B. Schroeder, loc. cit., p. 115 seg.

(7) C. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, Paris, 1878, t. IX.

per compiere tali salti. Anzi la gamba destra, che è obliqua indietro, fa prevedere, piuttosto che un salto dal basso in alto, uno spostamento in avanti.

Fig. 1. — Statua di fanciulla. — Museo Vaticano.

Torniamo dunque all'antica e comune opinione: la figura è quella di una corridrice. Solo è necessario spiegarne meglio l'atteggiamento. Ora ciò che ha tratto in errore è il

tronco con la palma. Esso ha indotto a pensare ad una vittoria agonistica e quindi ad interpretare il movimento come uno di quelli che realmente possono addirsi ad un atleta in gara: partenza, corsa, arrivo. Ma se l'atteggiamento non corrisponde alla realtà, anzichè farne colpa allo scultore vediamo se non sia errato il nostro punto di vista per l' interpretazione.

Siccome il tronco con la palma è un'aggiunta del copista, esso può indicare una particolare significazione che questi riconosceva nella statua, non il carattere originario della statua stessa. Sopprimiamolo mentalmente. Avremmo noi allora pensato ad una fanciulla vincitrice in una gara di corsa? No. Perchè noi avremmo certamente notato che la fanciulla porta i capelli sciolti e il seno scoperto come quelle che, secondo la descrizione di Pausania, prendevano parte alla gara in Olimpia, ma avremmo anche osservato che i capelli sciolti sono l'acconciatura comune per le fanciulle e per le donne nel periodo arcaico (1) e che il « chitoniskos exomis » si addice a tutte le persone che vogliono compiere con libertà dei movimenti delle braccia. E dopo questo avremmo accentuato i punti di discordanza con la descrizione di Pausania. Le fanciulle di Olimpia correvano con un chitone che giungeva fin quasi al ginocchio; la statua del Vaticano ne indossa uno che le copre appena la parte alta delle cosce. Pausania dice che le vincitrici dedicavano solo delle immagini dipinte, e in tutta la sua descrizione della Grecia, mentre sono così numerose le menzioni di statue innalzate agli atleti, non si ha mai l'accenno che simile onore fosse stato tributato ad una donna.

Ed avremmo lasciato allora il testo di Pausania per domandare solo alla figura, cioè alle sue forme e al suo atteggiamento, il suo significato. La fanciulla è in movimento: la sua gamba sinistra poggia con tutta la pianta a terra, la gamba destra è sospesa in aria. Sotto a questa il copista, per dare stabilità alla figura, ha lasciato un piccolo plinto (2). Essendo la gamba destra troppo sollevata da terra per indicare la marcia, è necessario pensare alla corsa. Ma questo atteggiamento non può indicare l'attesa del segnale per la partenza, giacchè allora il corridore, anzichè tenerne uno sollevato, poggia saldamente ambedue i piedi a terra, oppure alza soltanto il calcagno del piede che si trova più indietro (3). E tanto meno questo atteggiamento si addice alla corsa in atto, giacchè non mai durante la corsa un piede poggia con tutta la pianta a terra. Noi sappiamo, a proposito del Ladas di Mirone, come l'arte greca fosse capace di rappresentare il corridore ἐπ' ἀκροτάτῳ νεῦρα ταθεὶς ὄνυχι (4). Salvo quindi il caso di voler accusare il nostro artista d'insipienza, bisogna cercare il motivo di questa particolare posizione.

(1) Alla concordanza nell'acconciatura dà invece grande peso P. Arndt, loc. cit.

(2) P. Arndt (loc. cit.) crede che su questo plinto realmente i corridori appoggiassero un piede nell'attesa del segnale (confr. W. Klein, op. cit., II, p. 21; H. Bulle, op. cit., c. 305); vedi invece Fr. Studniczka, loc. cit, p. 349; B. Schröder, loc. cit., p. 112 segg.

(3) La posizione che poteva essere presa da un corridore alla partenza è indicata dall'Oplitodromo di Tubinga: H. Bulle, op. cit., t. 89.

(4) *Anth. graec.*, IV, 185.

Ed il motivo apparrà chiaro quando avremo esaminato il resto della figura. Le sue braccia sono di restauro, ma parte dell'omero è antico ed esso ci obbliga nella ricostruzione a tenerle presso a poco così lontane dal corpo. Ora questo atteggiamento poco si addice alla corsa: per fendere meglio l'aria il corridore cerca di portare le braccia il più possibilmente vicine al corpo e la corsa stessa lo trae a muoverle non con un'ondulazione di lato ma dall'avanti all'indietro (1). Guardiamo infine la testa: essa è inclinata in avanti e concentra lo sguardo a terra. Neanche questo atteggiamento si addice al corridore: sia alla partenza, sia durante la corsa, sia vicino all'arrivo, egli mira alla mèta, egli guarda dritto dinanzi a sè o al più esplora la parte più lontana della via.

Cerchiamo allora d'interpretare il linguaggio delle forme discendendo dalla testa ai piedi, cioè dalla volontà interna ai movimenti esterni. Una fanciulla scorge a terra qualche cosa che richiama tutta la sua attenzione; essa allontana dal corpo le braccia quasi in atto di sorpresa e arresta la corsa. Un attimo fa poggiava sulla punta delle dita del piede sinistro: se un elemento improvviso non avesse turbato il suo movimento, avrebbe continuato la corsa e tra un attimo avrebbe poggiato sulla punta delle dita del piede destro portato avanti, mentre il piede sinistro si sarebbe del tutto sollevato da terra. Ma ciò che essa vede a terra la costringe ad arrestarsi: anzichè sollevare il piede sinistro, che or ora poggiava solo con la punta delle dita, lo ferma interamente al suolo e tra breve la fanciulla sarà ferma.

La figura adunque rappresenta l'arresto nella corsa: lo rappresenta non con quella dissezione cinematografica che era ignota agli antichi e che non appare ai nostri occhi se non isolando nei suoi attimi successivi il movimento, cioè spezzando la sua unità naturale, ma lo rappresenta con quella ricostruzione sintetica che è il procedimento logico di tutta l'arte, cominciando da quella dei bambini e dei popoli incolti. E l'artista ha indicato colla posizione della testa che l'arresto della corsa è dovuto a qualche cosa che sta a terra. Il pensiero corre quindi ad un episodio del mito. Atalante, l'eroina atleta, era, secondo una tradizione, restia al matrimonio. Essa sfidava i suoi aspiranti ad una gara di corsa (2) nella quale premio al vincitore sarebbero state le nozze, pena al soccombente la morte (3). E già alcuni pretendenti vinti erano stati uccisi, allorchè Hippomenes (4) con l'astuzia superò l'abilità di Atalante. Durante la corsa egli lasciò cadere dei pomi d'oro, un dono di Afrodite, e la fanciulla, fermandosi per raccoglierli, fu vinta. All'eroina Atalante bene si addicono, come alle Amazoni, il seno scoperto e il chitone corto. E sebbene la palma, aggiunta dal copista al tronco, appaia inadatta proprio per la gara in cui Atalante doveva soccombere, tuttavia

(1) E. Norman Gardiner, *Greek athletic Sports and Festivals*, London, 1910, p. 282.

(2) Apollodoro (III, 9, 2) veramente parla di una gara di corsa armata.

(3) Secondo un'altra tradizione (Hygin. *Fab.*, 185) Atalante trafiggeva dal di dietro i pretendenti durante la corsa.

(4) Per altri è Melanion (Apollod., III, 9, 2).

meglio di ogni altro attributo distingue l'eroina atleta per eccellenza, che aveva preso parte alla caccia calidonia (1).

* * *

Interpretato il suo atteggiamento e dato il nome alla statua, più esattamente si può ricollocarla sulla linea di sviluppo dell'arte greca. È stato già additato il carattere mironiano della figura (2). Mirone è l'artista che ha cercato di rappresentare nella statuaria un attimo di equilibrio tra due movimenti successivi, ed ha voluto che nelle sue opere, oltre ad ammirare l'ardita posizione presente, si ricostruisse la posizione passata e si prevedesse la posizione futura. Ciò è evidente nel Discobolo e nel Marsia. Egualmente nell'Atalante del Vaticano l'artista ha tentato di rappresentare quest'attimo di equilibrio: l'eroina correva or ora con slancio, ma la vista dei pomi a terra arresta la sua corsa e tra un minuto essa si chinerà per raccoglierli. Simile è l'atteggiamento del Marsia. Il Sileno aveva raccolto il doppio flauto gettato da Athena, ma questa lo rimprovera, ed al suo rimprovero, e forse ancor più alla sua apparizione improvvisa, egli si trae indietro e lascia cadere le canne a terra. Ma gli occhi cupidi fissano l'istrumento e, allorquando tra un istante la dea si sarà allontanata, Marsia si lancerà in avanti, si chinerà e lo raccoglierà. Tuttavia tra l'Atalante e il Marsia c'è questa differenza: nell'una il problema dell'equilibrio è posto tra due movimenti che si compiono tutti e due in avanti, nell'altro esso è posto tra due movimenti contrastanti, uno che si è svolto indietro, uno che si svolgerà in avanti. Ed oltre a ciò nell'Atalante il problema è timidamente posto e risolto con impaccio, nel Marsia invece esso è arditamente posto e risolto con naturalezza. Se questo possa indicare nell'Atalante un'opera giovanile di Mirone o se piuttosto non sia l'opera di un suo precursore è questione che lascio insoluta. Il criterio stilistico potrebbe dare ragione ai sostenitori dell'una o dell'altra ipotesi, giacchè i tratti arcaici nel volto (e sono i soli che possono essere messi a confronto con le sicure opere mironiane conosciute) richiamano senza dubbio il Discobolo, ma sono anche quelli che contraddistinguono in complesso tutti i prodotti arcaici di questo periodo, cioè dei decennî che precedono immediatamente la metà del V secolo a. C.

ALESSANDRO DELLA SETA.

(1) La tradizione veramente distingueva l'Atalante beotica, vinta da Hippomenes nella corsa, dall'Atalante arcadica, eroina della caccia calidonia; ma le fonti scambiano le due figure (Apollod., III, 9, 2) e non è possibile una netta separazione tra esse: vedi "Atalante,, in Roscher, *Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie,* I, c. 664 segg. (Schirmer); Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie,* II, c. 1890 segg. (Escher).

(2) P. Arndt, loc. cit; W. Klein, op. cit., II, p. 22 seg., e in *Kunstwart,* 1911, p. 213; vedi invece W. Helbig, W. Amelung, loc. cit., II, p. 81. Qualche riserva sull'assoluta attribuzione fa G. Cultrera, loc. cit., p. 379 segg.

VN IPOGEO SEPOLCRALE A LECCE
CON FREGI SCOLPITI (*)

(TAV. I)

L'ipogeo a corridoio, o *dromos*, testè scoperto fortuitamente in Lecce nel giardino del Palazzo Palmieri, oggi proprietà del marchese Federico Guarini, è dal punto di vista storico-artistico uno dei più importanti monumenti sepolcrali che dall'età classica si siano conservati sino a noi, anzi il più importante del genere in questa regione. Come tale, mi compiaccio vivamente di esser io fra i primi a presentarlo all'attenzione degli studiosi (1).

L'ipogeo, interamente scavato nella roccia detta « pietra leccese » (2), trovasi nel giardino del palazzo annesso al locale Circolo degli Impiegati Civili. Vi si accede in prossimità del pozzo centrale, per un'angusta gradinata moderna, fatta di mattoni, la quale si divide in due branche ad angolo acuto, divise da un pianerottolo: la prima di sei gradini, continua, la seconda di otto con breve pianerottolo a metà (fig. 1). Un quinto gradino della seconda branca, a una profondità di tre metri circa dal piano del giardino, s'incontra ad angolo ottuso col primo dei gradini dell'antico *dromos*, il quale, nella direzione da nord-est a sud-ovest, imbocca direttamente l'ipogeo. Per una scalinata di sedici gradini tutti scavati nella roccia e di un'altezza media di 15 cm., ad eccezione degli ultimi cinque, si giunge al piano di una prima cella *A* in apparenza quadrata, sulle cui pareti si aprono le porte di tre celle o camere sepolcrali (*B*, *C*, *D*), di forma rettangolare. Le porte coi relativi stipiti eseguiti a scalpello nella roccia, e con architrave riportato, sono, a cominciare da un

(*) Tutte le fotografie e i disegni che accompagnano l'articolo sono stati eseguiti a cura della R. Sopraintendenza ai musei e agli scavi delle Puglie.

(1) La prima notizia della scoperta del monumento fu data dal prof. M. A. Micalella nella *Provincia di Lecce* del 27 ottobre e nel *Corriere Meridionale* di Lecce, 31 ottobre 1912. Mi piace qui di rendere pubblico tributo di lode al prof. Micalella, al quale esclusivamente ridonda il merito di aver segnalato agli studiosi l'importanza del monumento. Quando il presente studio era già pronto per la stampa, è uscito in *Apulia*, anno IV, fasc. I-II, p. 93 sgg., l'articolo del Micalella, *Un antico ipogeo a Lecce*, sullo stesso argomento. Ho così avuto l'agio di notare che se per qualche particolare le mie vedute si accordano con quelle del Micalella, in altri casi invece, e anzitutto per ciò che si riferisce all'età del monumento, le mie conclusioni differiscono profondamente da quelle.

(2) Il ch. prof. Cosimo De Giorgi gentilmente mi trasmette a proposito della pietra leccese, « che in Italia si trova soltanto in questa provincia fra Lecce, Otranto e Galatina », la nota esplicativa che integramente trascrivo: « Scientificamente è un calcare argillo-magnesifero tenero, di origine marina, e geologicamente si riferisce al *Miocene medio* ».

certo punto, rastremate verso l'alto. Il piano attuale delle camere sepolcrali, con un modesto banco o gradino alto pochi centimetri corrente intorno alle pareti, non è più, però, come risulta evidentemente a una prima occhiata, il piano originario dell'ipogeo, il cui livello doveva essere in continuazione del piano su cui posava l'undicesimo gradino del

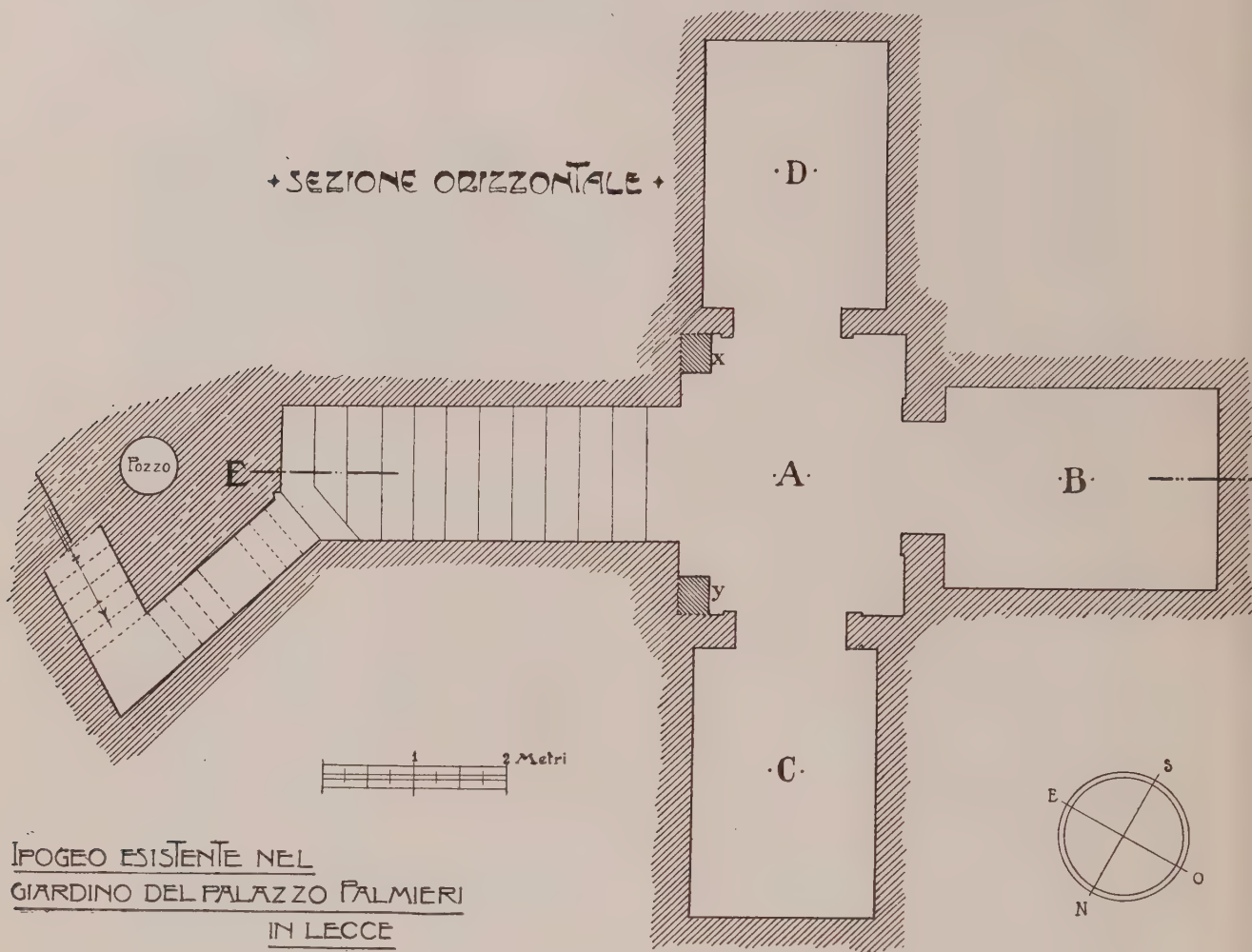



Fig. 1. — Pianta dell'ipogeo.

dromos e in coincidenza del principio della rastremazione delle porte. L'ipogeo ha dunque subìto un abbassamento artificiale, in seguito di che la scalinata del *dromos* si è venuta allungando di cinque gradini più alti e di tipo più grossolano di quelli originari, per un'altezza complessiva di m. 1,50 (1).

(1) Di questo abbassamento del suolo non è stato tenuto conto nella pianta e nella sezione del monumento annesse al presente articolo, essendosi preferito di restituire il monumento nella forma originaria.

Le pareti del *dromos* sono lisce e coperte di grosso intonaco. A livello del terzo gradino della scalinata, però, e in senso perfettamente orizzontale corrono lungo le pareti due specchi di pietra leccese riportati, con altorilievi, di un'altezza corrispondente a quella di due gradini e lunghi per circa nove dei medesimi, arrivando così al termine della gradinata originaria. Di questi rilievi mi riserbo di fare più oltre un'accurata descrizione. Sopra i rilievi corrono delle file di blocchi tufacei, i quali costituiscono attualmente anche il soffitto del *dromos* in forma di volta a bótte per metà in discesa e per l'altra metà orizzontale (fig. 2). In fondo al *dromos*, immediatamente al di sopra dei fregi a rilievo, poggia un

+ SEZIONE VERTICALE ·E·F· +

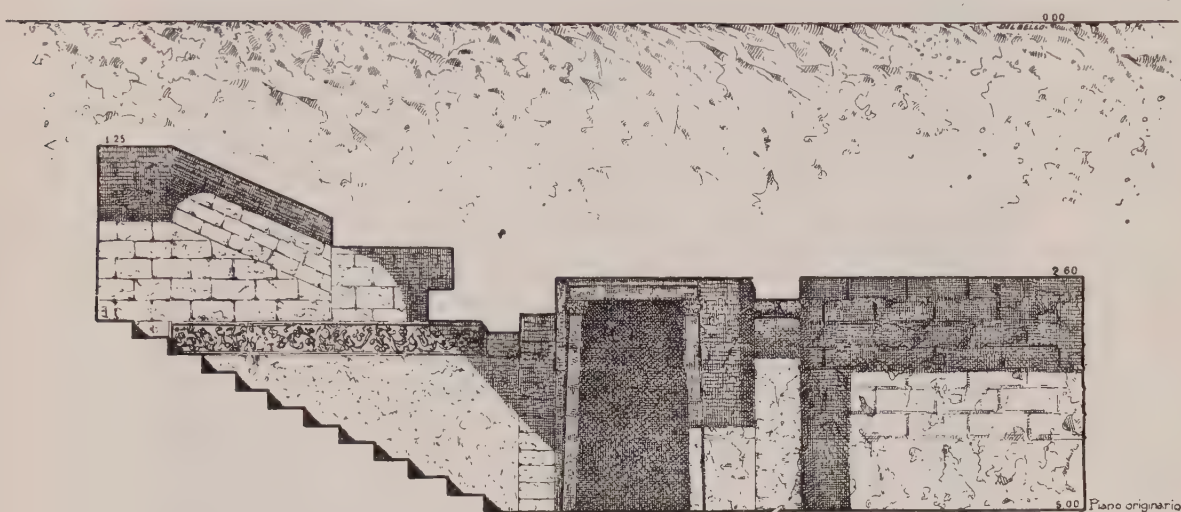



Fig. 2. — Sezione verticale dell'ipogeo.

grosso architrave di pietra, ora diviso per una rottura in due pezzi, alto m. 0,34 e visibile al di sotto per una larghezza di m. 0,55. Tale architrave poggia sopra un secondo architrave molto più modesto, largo m. 0,35, di un'altezza e anteriormente di una sagoma in corrispondenza colla cornice superiore dei due fregi. Negli angoli della cella d'ingresso poggiano le basi x y di un largo arco di sostegno del soffitto, costituito di grossi blocchi di pietra insieme commessi. Un tale arco non poteva fare parte intrinseca dell'architettura originaria del monumento, anche per il fatto ch'esso risulta secante agli angoli superiori, retti, della porta di sbocco del *dromos*; sembra piuttosto che l'arco sia stato posteriormente costruito a maggiore consolidamento del soffitto. Tuttavia, portando esso tracce evidenti dello stesso intonaco che ricopre le pareti dell'ipogeo, bisogna pensare che tale posteriorità sia soltanto relativa.

La massima larghezza delle porte a rastremazione e apertura trapezoidale (porta dorica) è di m. 1,15 ; lo spessore degli stipiti da m. 0,30 fino a m. 0,45. Le dimensioni delle tre camere sepolcrali possono considerarsi identiche, misurandosi in una larghezza costante di m. 1,97, per una lunghezza che oscilla da m. 2,90 a m. 3. I capitelli coronanti gli stipiti delle tre porte sono

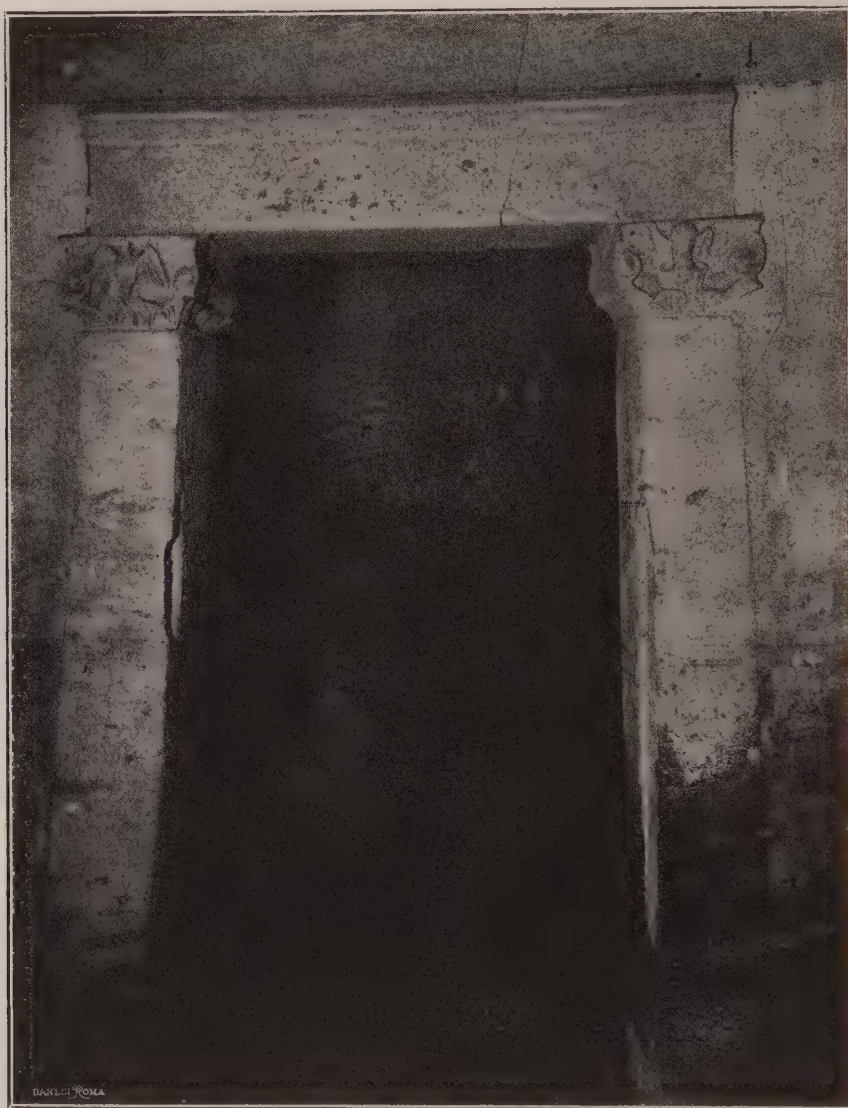
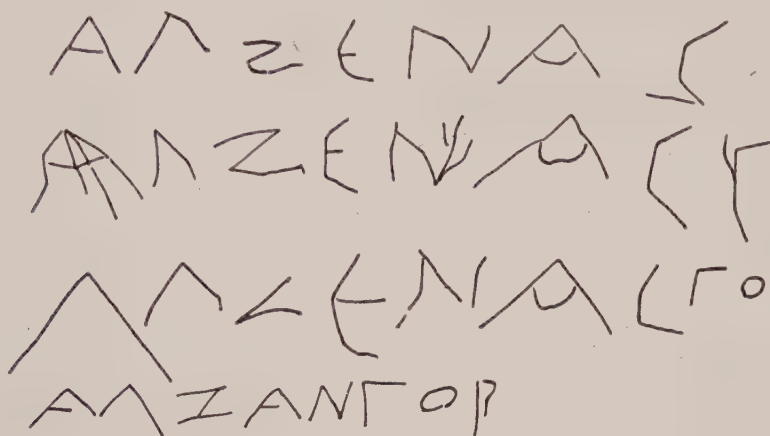



Fig. 3. — Porta della camera centrale.

tutti di un solo tipo: cioè con le volute proprie del capitello ionico sopra una serie di foglie di acanto. Inoltre per la porta centrale, tra le volute del capitello di destra un bustino muliebre nascente da un calice floreale, sul capitello di sinistra un'aquila ad ali spiegate (fig. 3); la stessa testina muliebre sporgente di mezzo a un rosone su ciascun capitello delle porte laterali.

L'architrave, sormontato da una semplice cornice, è liscio. Il soffitto così della camera d'ingresso come delle camere sepolcrali, è costituito da larghi lastroni squadrati, insieme connessi, in numero di sette per ciascuna camera, disposti nel senso della lunghezza, per le tre camere *A*, *C*, *D*; disposti per largo nella camera *B*. Quasi tutti i lastroni si presentano rotti in due pezzi. Le pareti, poi, delle camere sepolcrali e della sala centrale sono coperte dello stesso grosso intonaco, sul quale sono stati eseguiti dei bugnati a diverse file, specialmente visibili in numero di sei sulle pareti della camera *C*.

Sulla faccia anteriore del maggior architrave si veggono incisi con una punta piuttosto leggiera, entro uno spazio dell'altezza massima di m. 0,20 e della larghezza di m. 0,30, i seguenti caratteri:

Trattasi verisimilmente di un unico titolo in lingua messapica inciso a più riprese e in forma più o meno incompleta dal lapicida inesperto. Dalle varianti che abbiamo dello stesso titolo è lecito ricompletare quest'ultimo nella forma ΑΛΖΕΝΑϹΓΟΡ (1).

Ho dovuto di sopra accennare all'abbassamento subìto in epoca tarda dall'intero ipogeo. Ora non è difficile stabilire approssimativamente la data in cui la trasformazione dell'ipogeo in ambiente di utilità pratica, probabilmente di cantina, possa essere avvenuta.

Certe moderne iscrizioni graffite sulle pareti di esso ci forniscono dei dati importanti sulla questione. Nella parete superiore che ostruisce la scala dell'ipogeo verso l'uscita, si legge in caratteri corsivi:

Josephus Manzus
Neapolitanus
1643
Tempore Ill.mi D. Ipoliti de Costanzo

(1) Micalella e Ribezzo, in *Neapolis*, I, 1913, p. 104, dànno di questi graffiti una lezione, e conseguentemente un'interpretazione, errata e arbitraria. La stessa lezione è stata poi corretta in parte dallo stesso Micalella in *Apulia*, articolo citato, p. 9.

e poco più sotto:

Barto.meo S.
Maria Genove
Pagio dell' Ill.mo
Sig. D. Ipolito
De Costanzo
Preside 1643

Ma le iscrizioni che per la collocazione loro forniscono il dato più decisivo a questo proposito sono l'una graffita pure a caratteri corsivi presso il capitello destro della porta:

Fa.co An.o Indelli

l'altra, a caratteri parte corsivi parte stampatelli, sulla parete sinistra della cella di fondo:

Cola.ma S.re
a di · 5 · Agosto
1609

Tali iscrizioni trovansi oggi a un'altezza di circa m. 3,50 dal piano attuale dell'ipogeo, ad un punto, cioè, assolutamente irraggiungibile da chi, anche sollevandosi sulla punta dei piedi, si provi ad incidere la parete. E poichè non è da supporre che chi ebbe a graffire le iscrizioni sia salito sopra una scala per compiere quell'oziosa bisogna, con rischio e pericolo che l'iscrizione passasse poi da tutti inosservata, bisogna pensare che le iscrizioni stesse siano state graffite nel tempo in cui il piano originario dell'ipogeo restava ancora intatto, a una distanza di solo m. 2,25 dal soffitto e di meno di due metri dalle attuali iscrizioni. La penultima iscrizione, unica non datata, presenta però gli stessi caratteri delle altre colla data a fianco. È quindi legittimo ritenere che l'abbassamento di m. 1,50 del piano dell'ipogeo sia avvenuto in tempo assolutamente non anteriore alla metà circa del XVII secolo.

Non soltanto in questo abbassamento, però, ha consistito il rimaneggiamento tardo dell'ipogeo. Altre radicali trasformazioni ha esso subìto in varie delle sue parti, come sarà già apparso evidente a chi abbia fin qui seguìto la mia descrizione. È anzitutto scomparsa ogni traccia dell'originario ingresso del *dromos*, il cui asse prolungato venendo a cadere sulla circonferenza del pozzo (fig. 1), lascia facilmente immaginare che tale ingresso sia stato distrutto quando fu praticato il pozzo nel suolo. In tale circostanza appunto dovette avvenire lo scoprimento dell'ipogeo, e quindi, per non lasciar interrotto lo scavo del pozzo e per avere insieme un comodo ingresso all'ipogeo, fu eseguita quella scala laterale ad angoli frequenti, che come una scala a chiocciola contorna per una buona metà la circonferenza del pozzo. Anche gli sfiatatoi o pozzi di luce praticati nel soffitto di ciascuna cella,

oltre che sopra la scalinata, in corrispondenza del giardino, sono, non occorre dire, di costruzione recente.

E non basta. Come si è perduta ogni traccia dell'antico ingresso al monumento, così tutta quanta la volta a bótte sovrastante alla scala e le file di tufi sovrapposte ai due fregi laterali sono anch'esse recenti. La parte del *dromos* e in generale di tutto l'ipogeo, sulla cui remota antichità si può fidare, è quella soltanto scavata nella roccia, vale a dire la scala e le pareti all'attuale altezza dei fregi, oltre le camere dell'ipogeo. Se poi si prendano a considerare particolarmente i fregi, due considerazioni si fanno a carico di questi: la prima si è il cattivissimo stato in cui i fregi ci sono pervenuti, essendo affatto mutilate e spezzate tutte le parti più sporgenti di essi; il che si spiega facilmente coll'ipotesi di una improvvisa caduta dei blocchi dall'altezza dove originariamente erano collocati. L'altra considerazione, che un attento osservatore può fare, si è che i due fregi non potessero in origine trovarsi al posto dove attualmente si trovano: poichè se anche immaginiamo la porta d'ingresso dell'ipogeo situata immediatamente sopra il primo gradino della scalinata attuale, ciascuno dei fregi, supposto che fosse allora allo stesso punto dove ora si vede, si sarebbe trovato a decorare le pareti di una scalinata troppo in basso rispetto a questa e a cominciare da un terzo circa della sua lunghezza, in una posizione cioè e in una luce che ragioni estetiche e pratiche non valgono a giustificare. Quindi anche il soffitto del *dromos* doveva essere prima ad unico soffitto orizzontale, a cominciare dalla porta d'ingresso sino alla fine, o quasi, della scalinata (fig. 2). Immaginando una simile architettura, si rende naturale l'ipotesi che i due fregi si trovassero non già press'a poco nel posto dove ora sono, ma decorassero in origine la parte superiore delle pareti del *dromos*, come una specie di coronamento. Di modo che l'altezza alla quale i due fregi si sarebbero trovati, era nelle misure più modeste da m. 1,80, altezza attuale del soffitto del *dromos* al principio della scalinata, a m. 3,75 al termine della medesima (1).

Tutto ciò all'epoca in cui l'ipogeo fu progettato ed eseguito. Ma non di tutte le trasformazioni subìte dall'ipogeo e passate sopra in rassegna possono essere chiamati responsabili i moderni restauratori del monumento. L'ipotesi che si presenta come la più ragio-

(1) A proposito delle sculture che decorano l'ipogeo di Lecce, merita che sia richiamata l'attenzione sopra un altro ipogeo sepolcrale scoperto molti anni fa a Vaste, in provincia di Lecce, notevole anch'esso per le sculture onde era decorato. Di esso, o meglio delle sue sculture, dette già notizia il Petersen in *Römische Mitteil. d. K. D. Arch. Inst.* (1897, vol. XII, p. 128-135). La decorazione era costituita da quattro Cariatidi muliebri in altorilievo, alte m. 1,77, e da un architrave con fregio scolpito, alto m. 0,275. Il motivo del fregio è dato da Eroti su carri tirati da leoni correnti. Delle sculture una Cariatide e una parte del fregio lunga m. 0,95, con una cornice liscia a sinistra, larga m. 0,135, si ammirano nel Museo Provinciale di Lecce; le altre Cariatidi e l'altra parte del fregio, simile, trovansi in possesso dei Baroni Bacile in Spongano. Tali sculture furono già attribuite dal Petersen al IV sec. a. Cr. Su altri ipogei sepolcrali rinvenuti nel territorio di Lecce, v. De Simone, *Note Iapigo-Messapiche*, Torino, 1867, e lo stesso autore. *Di un ipogeo messapico scoperto il 30 Agosto 1872 nelle rovine di Rusce*, Lecce, 1872.

nevole, per la soluzione delle varie questioni che in tale stato di cose si affacciano alla mente, è che l'ipogeo originario, dopo un certo periodo di stabile conservazione, sia andato rovinando e subendo danni in varie delle sue parti, fra cui è da contare la caduta dei fregi. In un altro tempo, non sappiamo quanto ma certo non molto lontano dal precedente, l'ipogeo dovette essere ripulito, restaurato e rimaneggiato, restando più o meno nella stessa figura in cui è a noi pervenuto, sempre nella sua destinazione di monumento sepolcrale. Caratteristico di questa epoca è l'arco posto a rinforzo del soffitto alla fine della scalinata, il forte abbassamento del soffitto del *dromos* e il ricollocamento dei fregi nella posizione

Fig. 4. — Episodio *A* del fregio con figure.

attuale. Anche l'intonaco, di cui restano avanzi abbondanti sulle varie pareti dell'ipogeo, essendo dello stesso genere di quello che si vede sull'arco, dovrà essere datato insieme col seriore rimaneggiamento dell'ipogeo. Alquanto posteriori, e in apparenza di nessun valore monumentale, sono con ogni probabilità i caratteri messapici graffiti sopra uno degli architravi. Coll'epoca moderna, infine, e col casuale ritrovamento dell'ipogeo al tempo dello scavo del pozzo, il monumento, che abbandonato a sè stesso per molti secoli altri danni ebbe a subìre, fu restaurato nel *dromos* per mezzo di quella vôlta a bótte con file di tufi che noi oggi vediamo, e adattato a cantina con l'abbassamento generale del suolo.

* * *

La parte più interessante, quantunque non sia la meglio conservata del monumento, è costituita dai due fregi ad altorilievo posti a decorazione delle pareti del *dromos*. Cominciando nella descrizione dal fregio figurato di destra come il più importante dei due (tav. I, 1), è da osservare anzitutto come esso sia gravemente danneggiato in più punti. Pur tuttavia il suo stato di conservazione non impedisce di giudicare dell'insieme dell'opera e spesso anche d'integrare con i pochi avanzi le parti mancanti. Il fregio è composto di due

Fig. 5. — Episodio *B* del fregio con figure.

blocchi approssimativamente eguali, di una lunghezza complessiva di m. 3,17, con un'altezza di m. 0,30, combacianti insieme. Esso era sormontato in tutta la sua lunghezza da una cornice con cimasa ionica, oggi conservata soltanto per una minima parte. Tra le figure, la prima a cominciare da sinistra, è una Cariatide vista di fronte, vestita di chitone altocinto con apoptygma, la mammella destra scoperta (fig. 4). Ha sul capo una specie di modio. Colla sinistra regge un lembo della veste, mentre coll'altra mano, ormai mancante del braccio, sostiene l'architrave. Segue un guerriero a cavallo, galoppante a destra; del cavaliere non restano, si può dire, che i lembi della clamide ondeggiante

dietro le spalle; la figura del cavallo è scheggiata a cominciare dal collo e priva delle zampe, già sporgenti, del lato destro. L'atto del cavaliere era di slanciarsi sopra un guerriero nudo, caduto sul ginocchio sinistro, con clamide dietro le spalle, il quale si difende minacciando con un gran colpo di spada l'assalitore; vedesi chiaramente, presso il fianco, la vagina della spada. La figura manca della testa ed è molto danneggiata alle gambe. In difesa di questo muove da dritta un altro guerriero a piedi, con sola clamide, mancante della testa e della gamba destra ad eccezione del piede. Questi col largo scudo rotondo protegge il caduto, avendo nella destra la lancia. Segue un altro gruppo guerresco.

Fig. 6. — Episodio *C* del fregio con figure.

Un cavaliere nello stesso costume del primo, spronando da dritta il cavallo, si scaglia armato di lancia, contro l'avversario caduto sul ginocchio destro (fig. 5). Il caduto, col petto di fronte, si schermisce dal colpo sollevando sul capo il grande scudo rotondo. Le figure di questo gruppo sono relativamente ben conservate, eccetto alle gambe e alla testa. Il cavallo manca delle zampe del lato sinistro.

Il gruppo che segue è costituito da due guerrieri a piedi, quello di sinistra in atto di slanciarsi sull'avversario che è caduto sul ginocchio sinistro e si schermisce del solito scudo rotondo. Le figure sono molto danneggiate e i particolari indecifrabili. La prima parte del fregio termina nel gruppo di un guerriero a cavallo in atto di slanciarsi da destra, armato di spada, sopra un pedone, di cui non resta quasi altro che i lembi

della clamide (fig. 6). La figura del cavaliere è scheggiata nella testa e nelle gambe. Delle zampe del cavallo non resta intiera che quella posteriore destra. Il fregio è limitato qui da un listello verticale, della larghezza di quattro centimetri, il quale determina ancora l'orlo estremo del blocco in cui il fregio è scolpito.

La seconda parte del fregio, scolpita in un blocco separato, comincia con la tenzone di due guerrieri a piedi, visti di fronte. Il primo, a sinistra, con la clamide avvolta intorno al braccio e vestito, sembra, di corta tunica o chitonisco, è in atto di vibrare un colpo colla spada, che ha tirato fin dietro il capo, sull'avversario caduto sul ginocchio sinistro,

Fig. 7. — Episodio *D* del fregio con figure.

che pure ha la clamide avvolta al braccio e svolazzante. Delle gambe delle due figure, le quali sono anche nel resto gravemente deteriorate, poco o nulla rimane. Il secondo episodio è costituito da un cavaliere, privo del capo, con clamide intorno al braccio, il quale muove da sinistra, vibrando non sappiamo se la spada o la lancia, contro un pedone il quale è in atto di vibrargli alla sua volta un colpo di spada (fig. 7); il pedone porta la clamide affibbiata al petto e svolazzante, e lo scudo rotondo. Si conserva intera la gamba destra del guerriero a piedi. Subito dopo un altro combattente, caduto sul ginocchio sinistro, cerca invano di ripararsi collo scudo contro i colpi di spada dell'avversario il quale muove impetuosamente da destra, con clamide intorno al braccio. Il primo manca della testa ed è scheggiato nelle gambe e nel braccio destro; il secondo è scheggiato nelle braccia e alla gamba destra.

Succede un altro guerriero a cavallo (fig. 8), secondo la stessa descrizione del precedente, però curvato in avanti, per colpire di lancia nel fianco l'avversario; questi, caduto sul ginocchio, tenendo alto sul capo lo scudo, ficca la spada nella pancia del cavallo assalitore. Sopravviene da destra un altro personaggio a piedi, dall'apparenza inerme, rappresentato di fronte, con clamide al braccio, sollevando alto sul capo la destra. Costui, sebbene per la sua apparenza inerme lasci un po' incerti sull'interpretazione dell'atto, sembra accorrere in aiuto del compagno in pericolo. Il fregio termina con la figura di un guerriero vestito di corta tunica, con clamide intorno al braccio, movendo verso destra e volgendo la faccia

Fig. 8. — Episodio *E* del fregio con figure.

indietro, dalla parte dei combattenti. La figura sembra anche essere quella di un trombettiere, poichè tiene sollevato orizzontalmente colla destra uno strumento oblungo, facile a identificarsi con una tuba guerresca.

Tra i due fregi, decoranti l'uno di fronte all'altro le pareti del *dromos*, non corre alcuna intima relazione di parentela. Mentre il primo dei due è tutto istoriato con scene di battaglia, la decorazione a rilievo del secondo è tutta quanta floreale (Tav. I, 2). È scolpito questo secondo fregio in tre blocchi insieme riuniti, sormontato dalla stessa cornice sagomata che si vede sull'altro. Presenta la stessa altezza del primo, ma ha una maggior lunghezza, di m. 3.26. Sul blocco centrale, quasi quadrato, è scolpita ad altorilievo una testa muliebre, molto dan-

neggiata, la quale sorge da un calice di foglie d'acanto, al di sopra di uno zoccolo liscio. Dallo stesso calice, ai lati della figura, insieme ad altro fogliame si veggono uscire due steli, i quali svolgendosi in linea sinuosa riempiono, con sette curve ciascuno, le facce dei due blocchi laterali, costituenti i lati lunghi del fregio. Gli elementi vegetali che in questo si affollano sono svariatissimi. In mezzo alle foglie ed ai fiori, tutti elegantemente stilizzati, predominano i gigli e le campanelle; ramicelli minori si attorcigliano intorno allo stelo principale.

All'elemento vegetale è poi alternato, dando maggior varietà e vaghezza alla decorazione, l'elemento animale. Così nella prima parte del fregio, a sinistra, due Eroti, di cui il primo, con ali di farfalla, è occupato a dar la caccia a un insetto che è, o pare, una cavalletta; l'altro Erote fa la caccia, tra i rami, ad un uccello, che volgendo il capo verso l'inseguitore è sul punto di spiccare il volo. Un altro uccello simile, pure con le ali aperte, rimane isolato sul primo ripiano del fregio. Segue nella seconda parte del fregio, dopo un altro Erote a caccia dell'uccellino, un quadrupede dal corpo agile e slanciato di felino, rappresentato nel momento del salto, verso destra; ultimo viene, verso la fine del fregio, un altro quadrupede, della stessa natura del primo, accovacciato a sinistra.

A dare maggior rilievo alla decorazione figurata, e per analogia a quella floreale, concorreva la policromia, oggi completamente scomparsa, salvo pochissime tracce di color rosso che si osservano ancora entro certi solchi del rilievo nel fregio figurato. Altre tracce dello stesso colore si riscontrano sopra l'intonaco che riveste le pareti del *dromos* dai gradini all'altezza del fregio.

Ambedue i fregi, come ho già detto, sono in molte parti gravemente danneggiati. Sul fregio figurato non solo si deplora la mancanza di membra delle figure (mancano in generale quelle parti del corpo che nel rilievo risultavano maggiormente sporgenti), ma le poche teste che ancora rimangono, non hanno più traccia di lineamenti. Così anche molti particolari del costume, che potevano risultare scolpiti (non si parla più di quelli dipinti), ad esempio i varii copricapi dei combattenti, sono per sempre perduti (1).

In tale stato di cose arduo è l'addentrarsi in un minuzioso studio esegetico delle scene scolpite, e assai malsicuri ne sarebbero i risultati. Pur tuttavia è ancora possibile, allo stato attuale dei rilievi, cogliere le linee generali di questi nel loro complesso. Su ambedue le parti del fregio figurato, è evidente che la battaglia è impegnata tra cavalieri da una parte e fanti dall'altra. I cavalieri sono tutti armati di lunga lancia o di spada, e così pure i fanti, i quali sono inoltre per la maggior parte muniti di scudo rotondo. Tuttavia si nota nella prima parte del fregio, che il terzo dei quattro gruppi di guerrieri impegnati nella bat-

(1) Pure da qualcuna delle figure del fregio, come si vedrà più oltre, sembra di poter rilevare che una parte almeno dei combattenti avessero il capo coperto d' una specie di elmo attico, a calotta semplice. V. ad es. i solchi indicanti l'orlo di un elmo sopra la fronte del tubicine.

taglia, è composto di due personaggi ambedue a piedi. Quanto al costume, cavalieri e fanti vanno quasi completamente nudi, fatta eccezione della clamide, che non si vede quasi mai affibbiata sul petto, ma avvolta intorno ai fianchi o al braccio sinistro.

Nella seconda parte del fregio la battaglia è ancora impegnata tra fanti e cavalieri, nello stesso costume, ma entrano qui altri elementi che variano la scena, senza troppo chiarirla. Il primo ed il terzo episodio di questa parte del fregio consistono nella singolar tenzone che viene combattuta tra due coppie di guerrieri a piedi. Inoltre, i primi due dei guerrieri sunnominati, e l'ultimo personaggio del fregio, quello che vorrei denominare il trombettiere, non vanno già nudi con la semplice clamide avvolta intorno al braccio, ma portano, oltre la clamide, una specie di tunica o chitonisco, che arriva sino a coprire i fianchi. Di più, il guerriero in piedi appartenente al terzo gruppo di questa stessa parte del fregio, ha visibilmente sul capo un elmo a calotta sferica, a grossa orlatura. Traccia di altro copricapo a calotta si osserva sulla testa del guerriero tubicine.

Considerando ora il contenuto di ciascun episodio, si osserva come delle due schiere affrontate in campo, di cavalieri e di fanti, quest'ultima risulti soccombente davanti alla prima. Molti dei fanti sono già caduti sopra un ginocchio, e i loro compagni si affrettano a proteggerli e a scamparli dalla furia omicida dei nemici a cavallo.

Solo in questo senso potremo superare le difficoltà che ci presenta l'interpretazione esatta dell'ufficio che compie l'ultimo personaggio del fregio. Il frangente è terribile. La battaglia volge disastrosa per la sua parte. Egli, compreso e atterrito della gravità del momento, dà di fiato, mentre si allontana, alla tuba che superi il fragore della battaglia, per chiamare a raccolta i compagni superstiti.

La seconda parte del fregio non sembra che una continuazione vera e propria o una variante della prima parte. Così tra i pedoni caduti e quelli vincitori è difficile non pensare che questi ultimi facciano parte della stessa armata di cui fanno parte i cavalieri. Nel costume questi si distinguono dagli avversari per non portare mai ombra di scudo.

Più minutamente si considera nei suoi particolari il fregio figurato, più si resta convinti della presenza di scene della vita reale, e non già di soggetti fantastici, tolti dalla mitologia greca, come amazonomachie e simili. Tenendo poi conto dell'ambiente italioto in cui tale opera d'arte fu commessa ed eseguita, viene naturale il pensiero che il suo contenuto si riferisca piuttosto ad imprese belliche sostenute da popolazioni locali, che ad altro. Sono generalmente note le guerre che i colonizzatori greci della penisola Salentina o Messapia, con la metropoli di Taranto a capo, ebbero per lungo tempo a sostenere cogli indigeni. Tali guerre, che culminarono nella prima metà del V secolo avanti Cristo, ebbero una ripresa nel IV secolo, ai tempi di Archita di Taranto ed oltre. Archidamo re di Sparta, inviato con una flotta in soccorso della dorica Taranto, moriva nel 338 a Manduria in uno scontro coi Messapi ribelli. Sembrami quindi legittimo pensare che il fregio figurato, eseguito in tempi prossimi a tali avvenimenti da Greci per la tomba di una famiglia greca, rifletta in

qualche modo taluna di quelle lotte, avendo a soggetto uno o più fatti d'arme accaduti fra Greci ed indigeni, e che questi ultimi appunto rappresentino nella mischia la parte soccombente; mentre forse taluno dei personaggi sepolti nell'ipogeo, avendo partecipato a quei combattimenti, era destinato ad apparire sulla pietra in figura di vincitore.

La composizione generale di tutto il fregio, risultante di due parti distinte, ma tali che si completano a vicenda, rivela una simmetria nella disposizione delle figure e un criterio organico ordinativo veramente notevoli. Ciascuna porzione del fregio è costituita di dieci figure, nove delle quali impegnate in combattimento. Alla figura puramente decorativa della Cariatide all'estremità sinistra del fregio, corrisponde, all'estremità opposta, la figura del guerriero tubicine che si allontana. Inoltre, in ogni porzione del fregio si nota una disposizione delle figure accuratamente studiata. In generale a ogni gruppo composto di fante e di cavaliere ne succede un altro composto esclusivamente di fanti, e i cavalli sono, a distanze pressochè uguali, alternati a gruppi di pedoni.

*
* *

Il fregio figurato, così com'è giunto fino a noi, dimostra uno stile sciolto e sobriamente perfetto, quale soltanto l'arte greca classica poteva dare. Per analogia esso ci richiama alla mente le grandi epopee scolpite nel marmo, proprie dell'arte greca, destinate alla decorazione esterna dei templi e di ricchi monumenti commemorativi. Già a tutta prima il fregio ci si rivela come un raro e schietto esemplare del bel periodo della scultura greca in Italia; più si faccia minuzioso, poi, lo studio delle singole figure e dei singoli gruppi, più tale convinzione trova la sua riconferma.

La Cariatide vestita di peplo con apoptygma, in atto di sorreggere con una mano la trabeazione e coll'altra di sollevare un lembo della veste, ci ricorda esattamente un tipo solo e caratteristico dei varî tipi di Cariatidi creati dall'arte greca: quello che si riscontra, simmetricamente ripetuto, nel rilievo trionfale di Pozzuoli al Museo di Napoli, opera riconosciuta di fattura romana, ricavata però da un originale greco della fine del V secolo (1).

Nella scena animata, poi, il primo gruppo a sinistra, del cavaliere il quale carica l'avversario caduto sul ginocchio, trova un perfetto riscontro nella famosa stele ateniese di Dexileos. Il fatto che il motivo scultorio di questa stele vanti una lunga tradizione nelle più nobili manifestazioni dell'arte greca del IV secolo (2), dimostra con maggior evidenza ancora la derivazione greca del motivo in suolo non greco, ma grecizzato.

L'altro particolare dell'oplita, il quale accorre collo scudo in difesa del compagno caduto contro l'avversario a cavallo, era stato già trovato dall'arte greca del V secolo nel

(1) Guida Ruesch, n. 149. Reinach, *Répertoire de reliefs*, III, p. 86. Cfr. anche Id. *Répertoire de la statuaire*, I, p. 219, 5 e II, p. 425-426.

(2) Collignon, *Hist. sculpt. grecque*, II, p. 188.

fregio dell'Heroon di Trysa (1); e così pure altri motivi artistici di quelli che abbiamo già esaminati nel nostro fregio, trovano ivi stesso degli importanti riscontri.

Nella seconda parte del fregio, poi, il motivo del cavaliere che assale l'oplita in piedi munito di scudo tondo e di spada, ha un precedente nei rilievi del fregio meridionale del tempio di Athena Nike presso i Propilei dell'Acropoli (2).

L'episodio, infine, del guerriero il quale ficca la spada nella pancia del cavallo assalitore, ha il suo più antico prototipo in un gruppo di Lapìta e di Centauro scolpito nel fregio del Theseion di Atene (3).

L'abusato motivo, poi, di clamidi e drappi svolazzanti e ondeggianti al vento in ricche masse dietro le spalle e intorno alle braccia dei combattenti, richiama irresistibilmente alla memoria le lastre scolpite del Mausoleo di Alicarnasso, con episodi di combattimento fra Greci ed Amazzoni. In modo particolare il raffronto diventa impressionante con uno dei quattro gruppi di lastre del Mausoleo, già distinti dal Brunn, e precisamente con quello dei gruppi che dallo Amelung fu attribuito a Timotheos (4).

I riscontri stilistici del nostro fregio colla pura arte greca non cessano di essere evidenti e notevoli quando dal campo della grande scultura si passi a quello, più modesto, della pittura vascolare. Anche qui abbondano le rappresentazioni cicliche di combattimenti con episodî singoli affini a quelli da noi sopra studiati. Basterà a questo proposito ricordare il grande cratere attico con amazonomachia, al Museo di Napoli, proveniente da Ruvo, e l'anfora, pure attica, di Milo al Museo del Louvre (5). Il personaggio da me sopra riconosciuto come un suonatore di tuba è poi molto simile al tubicine che si vede nell'amazonomachia dipinta sul grande cratere, inedito, a volute e a figure rosse di Ceglie del Campo (fine del v secolo) nel Museo di Taranto (6).

Tutti questi raffronti, mentre non sono per sè sufficienti ad aprirci la via verso il modello immediato prescelto dall'artista, e in generale verso la scuola artistica e l'epoca esatta cui questi appartenne, hanno ciò non pertanto il loro valore, in quanto maggiormente ci confermano nella prima impressione che abbiamo ricevuto dell'opera d'arte. Questa, cioè, rientra nell'àmbito della pura arte greca e vanta degli indiscutibili legami coi migliori prodotti di essa. Trattasi però evidentemente di un'opera di scultura dell'età più avanzata, la quale nel suo tardo eclettismo, più che tenersi fedele a una scuola o a un maestro, fonde insieme i diversi elementi artistici ricevuti in eredità dalle epoche precedenti.

(1) Reinach, *Rép. des reliefs,* I, p. 453, 3.

(2) Collignon, op, cit., v. c., p. 101, fig. 48.

(3) Reinach, op. cit., p. 50.

(4) Amelung, Saggio sull' arte del IV secolo av. Cristo, in *Ausonia*, III, 1908, p. 102 sgg.

(5) Furtwängler - Reichhold, *Griech. Vasenmalerei,* tav. 26-28 e tav. 96-97.

(6) Un guerriero tubicine è anche su pelike attico del IV secolo: Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff,* I, tav. LXVI; e un'amazzone tubicine a cavallo, su vaso Jatta: Reinach, *Rép. des vases peints,* p. 477.

Quanto al fregio floreale, di natura così profondamente diversa dal precedente, ci si impone anzitutto la domanda se esso debba o no considerarsi contemporaneo e gemello dell'altro. A questo proposito osserviamo, oltre il resto, che le proporzioni materiali dei due fregi sono press'a poco identiche; le leggiere differenze di lunghezza tra i due fregi non ci permettono in sè e per sè d'aprire il campo ad ipotesi diverse. Nulla può quindi indurci seriamente a ritenere che il fregio floreale possa avere una posizione posticcia rispetto all'altro. L'uno e l'altro sembrano fatti per il posto che occupano. Se i due fregi, poi, siano stati eseguiti dallo stesso artista o da artisti diversi, è cosa che, data la natura così diversa del lavoro e la mancanza di termini di confronto comuni, non si può facilmente decidere. È ovvio però supporre che, se la decorazione artistica dell'ipogeo fu affidata a uno scultore provetto assistito da aiutanti o discepoli, il primo possa avere di propria mano scolpito il rilievo figurato, come il più importante, lasciando agli assistenti di eseguire il resto sotto la sua direzione.

Alcuni elementi del fregio floreale, poi, sono particolarmente degni di nota: e cioè la testa muliebre centrale, uscente di mezzo ad un cartoccio di foglie d'acanto (il qual motivo è poi ripetuto sui capitelli delle porte dell'ipogeo) e gli Eroti alla caccia di cavallette o di uccellini. Il primo di questi motivi ha una larga e abbondante tradizione nella pittura vascolare ápula del IV secolo (1). Il secondo motivo, artisticamente così vivace e aggraziato, non trova un esatto riscontro nei vasi italioti, pur rivelando un così deciso carattere pittorico, come pittorico essenzialmente è il carattere e lo stile di tutto quanto il fregio. Il motivo tuttavia non è nuovo nell'arte classica dell'Italia meridionale. Sopra uno dei frammenti delle tavolette votive di Locri conservati nel Museo di Taranto e magistralmente illustrate dal prof. Quagliati, si ritrova lo stesso motivo, con una fanciulla sopra un albero alla caccia della locusta (2).

Nè è da pensare che i vari elementi artistici i quali s'incontrano nel rilievo floreale siano da considerare pel loro contenuto completamente futili ed estranei all'intima essenza del monumento cui erano destinati. Il motivo appunto dell'Erote a caccia della locusta, il quale trova il suo perfetto riscontro in una delle tavolette votive di Locri, di evidente significato funebre, dimostra come l'artista, anche nel fregio di apparente valore secondario, si sia ispirato a motivi i quali trovano la loro giustificazione nella tradizione artistica locale, per il valore simbolico funebre che loro si annetteva.

Anche la caccia agli uccelli e in genere tutti i motivi animali che si ammirano nella composizione del fregio, non sono probabilmente estranei ad un identico significato simbolico. Già il Savignoni ebbe a dimostrare l'immanenza di questo significato in certi mo-

(1) Cfr. i motivi ornamentali affini, tolti tutti da vasi ápuli dell'epoca, in *Annali dell'Instituto Archeologico*, 1843, tavv. d'agg. M N O; e per una più ampia esemplificazione del motivo il recentissimo articolo di V. Macchioro, *Gli elementi etrusco-italici nell'arte e nella civiltà dell'Italia meridionale*, in *Neapolis*, I, 1913, fasc. III-IV, p. 270 sgg.

(2) Q. Quagliati, *Rilievi votivi di Lokroi Epizephyrioi*, in *Ausonia*, III, 1908, p. 206, fig. 76.

tivi figurati eseguiti su monumenti funebri dell'arte classica (1). A me sembra che i motivi del fregio floreale dell'ipogeo rientrino nella classe di quei monumenti funebri che in scene scherzose e di apparente carattere riempitivo, ci presentano altrettante più o meno vaghe allegorie della vita dell'oltretomba secondo le credenze e la filosofia dell'epoca.

Ammesso il significato oltremondano delle figure secondarie del fregio, anche il motivo centrale di questo, e cioè la testa muliebre col modio, non ci lascerà indifferenti. È quella la testa di Kora o Persephone, la regina delle ombre, quale si ritrova, come vedemmo, su numerosi vasi ápuli funebri del IV secolo, levantesi trionfale di mezzo a una rigogliosa messe di foglie e di fiori (2).

Considerando ora insieme i due fregi dell'ipogeo, pare a me che nel loro contenuto essi riprendano agli occhi nostri quella funzione loro propria e determinata che ebbero in origine l'uno rispetto all'altro. Il fregio figurato, pieno di rumor d'armi e di grida dei combattenti, destinato a rappresentare l'agitazione e il trambusto delia vita terrena; il fregio floreale, nella pace idillica che spira dai gentili episodi, immaginato a raffigurare la quiete e la felicità eterna della vita dell'oltretomba, sorrisa dalla presenza della divinità.

Per tutto quanto riguarda la composizione in genere, forse non andremo errati pensando come la genesi di questo fregio, così nuovo e originale per sè, sia da immaginarsi connessa colla grande pittura monumentale italiota, fiorita all'epoca dei vasi dipinti e per noi irrimediabilmente perduta. Di qua hanno tratto origine con ogni certezza i bellissimi fregi fittili etruschi, fra cui tiene il campo quello famoso del Museo Gregoriano, attribuito al IV secolo a. Cr. (3), che tanti caratteri comuni ha col nostro. La moda di questi rilievi decorativi si è poi perpetuata, serbando intatte le tradizioni di origine, fino in epoca imperiale romana avanzata (4).

La stessa moda e la stessa corrente artistica si rivela però, prima che nell'Etruria, in altra parte dell'Italia meridionale, e precisamente nella Campania. Anche qui si sono rinvenuti importanti avanzi di fregi architettonici in terracotta, eseguiti più o meno nello stesso stile e con gli stessi motivi che già conosciamo. Specialmente importanti per un rapporto col fregio floreale dell'ipogeo sono alcuni frammenti di fregio architettonico in terracotta nel Museo di Capua (5). Vedesi quivi nel fascione principale una testa muliebre,

(1) L. Savignoni, *Antiche rappresentazioni di una favola di Esopo*, in *Jahreshefte d. Oesterr. Arch. Inst.*, VII, 1904, p. 72 sgg.

(2) Alcuni tra i motivi vegetali del fregio trovano riscontro nella ricca decorazione esterna della coppa tarantina d' argento al Museo prov. di Bari, illustrata da M. Mayer: *La coppa Tarantina di argento dorato del Museo Provinciale di Bari*, Bari MDCCCX, tav. III. L' età cui il Mayer fa risalire la coppa è il IV sec. a. Cr. (op. cit. p. 25).

(3) Milani, *Il Museo etrusco di Firenze*, p. 252.

(4) H. Von Rodhen, *Architektonische Römische Tonreliefs d. Kaiserzeit*, *Berlin u. Stuttgart*, 1911. Dei rilievi fittili ancora inediti del Museo Nazionale Romano ha intrapreso la pubblicazione il dott. G. Moretti in *Bullettino d'arte*, anno VII, fasc. IV (Aprile 1913). V. come termine di raffronto col nostro fregio il n. 5 (fig. 3) della pubblicazione.

(5) H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien* (*Berlin*, 1912), tav. XXXI, 1; cfr. Patroni, *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano*, puntata II, 590-592.

sorgente da un ricco fogliame che termina in volute e palmette. Il raffronto è tanto più interessante in quanto il fascione è sormontato da kyma lesbico e da dentelli, ed ha inoltre le stesse dimensioni del nostro fregio (alt. m. 0,34).

È evidente che la moda di questi fregi e rivestimenti architettonici sia pervenuta agli Etruschi dall'Italia più strettamente meridionale attraverso il paese della Campania.

Gli stessi capitelli, con teste di divinità tra le volute, come quelli di Toscanella e di Ferento (1), vanto del Museo Archeologico di Firenze, non possono avere altra origine, più o meno diretta, che dall'arte greca o grecizzante fiorita nell'Italia meridionale. Capitelli del genere troviamo scolpiti in rilievo nell'ipogeo di Lecce, ed un capitello simile, bellissimo, a quattro facce, con altrettante protomi di divinità, si ammira nel Museo Nazionale di Taranto (2).

*
* *

Solo da un grande ambiente artistico e da un gran centro di cultura poteva uscire un'opera così finita e importante com'è quella costituita dai fregi scolpiti dell'ipogeo. Un tale centro di cultura nella penisola Salentina, non fu, per tutta l'età classica, che la metropoli di Taranto. Nell'ambiente greco di Taranto è da ricercare la genesi di quelle sculture che solo un esperto, sebbene decadente, artefice greco poteva eseguire.

Era però nella penisola Salentina stessa, oltre Taranto e molto meno lontana dalla moderna Lecce, un'altra colonia greca: *Rudiæ*. La colonia greca di *Rudiæ* deve pur essere abbastanza remota, a giudicare dai documenti archeologici. Si conservano nel Museo Provinciale di Lecce, come provenienti da *Rudiæ*, dei vasi greci a figure nere, del VI secolo a. Cr., oltre a molti altri di fabbricazione più recente, tra cui famoso il vaso di Erifile (metà V secolo) (3). Converrà a questo proposito osservare che non è ancor bene accertata l'ubicazione della città di *Rudiæ*, sempre nei pressi di Lecce. Il luogo dove si presuppone l'esistenza di quell'antica città è nelle vicinanze della R. Scuola di Agricoltura, a circa tre chilometri da Lecce, là dove restano ancora molto visibili, a fior di terra, le linee generali di un anfiteatro e avanzi di mura urbane, e dove il suolo è ancora ricco di antiche tombe. Ma la questione dell'ubicazione esatta di *Rudiæ* è per noi di secondaria importanza. Certo è che il suolo dove oggi sorge Lecce e dove si è rinvenuto il nostro ipogeo, faceva parte della campagna circostante all'antica *Rudiæ*.

Che la colonia greca di *Rudiæ*, però, avesse un'importanza modesta rispetto a Taranto, dalla quale doveva dipendere come figlia dalla propria madre, a parte il resto, è sufficien-

(1) Milani, op. cit., p. 264 e p. 295.

(2) Cfr. i capitelli figurati di Padula (Lucania), pubblicati da Patroni in *Notizie degli scavi*, 1902, p. 28 sgg., oltre quelli simili di Pesto e di Cori (*Monumenti dell'Inst.*, II, tav. 20). Il Patroni attribuisce i capitelli di Padula alla prima metà del IV secolo a. Cr.

(3) Furtwängler-Reichhold, op. cit., tav. 66.

temente dimostrato dal fatto che San Girolamo, tra la fine del IV secolo e i primi del V dopo Cristo, dice nato a Taranto il poeta Ennio di *Rudiæ* (1).

Non esito pertanto a ricollegare i fregi dell'ipogeo di Lecce colla produzione dei piccoli rilievi funebri su pietra tenera, tarantini, di cui numerosi e importantissimi avanzi si conservano nel Museo di Taranto, e altri vengono tuttodì alla luce. Modesti documenti archeologici i più, i quali aggiungono tuttavia una pagina eloquente e non trascurabile alla storia dell'arte greca in Italia (2).

La pianta e la configurazione architettonica dell'ipogeo sono affini a quelle di tombe scoperte nell'Etruria, pure scavate nella roccia. Una notevole affinità presenta il nostro ipogeo con uno vulcente pubblicato nei Monumenti dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica (3). Nell'uno come nell'altro si riscontra un ingresso a *dromos*, il quale sbocca in una camera centrale, quasi quadrata, da cui si partono tre altre camere di forma a preferenza rettangolare. L'ipogeo vulcente non differisce in sostanza dal nostro se non per il maggior numero di vani, dato il suo più lungo uso. Ma il sistema architettonico resta sempre il medesimo, cioè di una sala centrale quadrata, con una porta a ciascuna parete per i tre vani oltre l'ingresso. È anche ovvio supporre che i diversi vani venissero successivamente scavati ogni volta che il bisogno lo richiedeva, aprendo altri vani dietro le stanze laterali, come è dimostrato dalla asimmetria dell'ipogeo vulcente (4).

Mi pare infine di poter stabilire, con una certa approssimazione, l'età dell'ipogeo e dei fregi scolpiti. Il tempo, in cui questo monumento d'arte e di pietà dev'essere sorto, è con ogni probabilità la fine del IV secolo o il principio del III avanti Cristo. E se consideriamo la notevole delicatezza pittorica del fregio floreale e insieme la prolissità e la monotonia complessiva del fregio figurato, dove pure è così evidente l'ispirazione classica del bel periodo, saremo più prossimi al vero riportandoci alla prima metà del III secolo, periodo in cui anche nell'arte monumentale l'ispirazione del maestro comincia qua e là ad essere sopraffatta dalla mano del mestierante.

Taranto, giugno 1913.

GOFFREDO BENDINELLI.

(1) *Chron. ab Abr.* 1777.

(2) Alcuni esemplari, frammentarî, di codesta piccola scultura a rilievo su pietra tenera, provenienti dalla necropoli di Taranto, si trovano a Berlino. V. *Königl. Museen zu Berlin, Beschreibung d. antik. Skulpturen*, nn. 885 e 999. — Un altro frammento assai bello, con una sola figura, pure da Taranto, vedesi nella sala dei marmi al Museo di Lecce.

(3) Vol. I, t. XLI, 4.

(4) Ipogei funebri, a una sola camera, oltre che nel Leccese, si sono rinvenuti in altre parti della penisola Salentina, come a Taranto. V. *Notizie degli scavi*, 1881, p. 417; *ib.*, 1897, p. 229 (ipogeo della prima metà del VI secolo a. Cr.); *ib.*, 1906, p. 469 (ipogeo di Bellavista, a due celle contigue).

CERAMICHE ELLENISTICHE SICELIOTE

Che i Sicelioti fabbricassero vasi di terracotta comune, è certo da numerose constatazioni di fatto; si hanno anche nelle fonti scritte degli accenni all' industria ceramica (1), fra cui, particolarmente notevole, quello concernente il padre del tiranno Agatocle, Carcino, il quale, per concorde testimonianza degli storici era un vasaio di Termini Imerese, oriundo da Reggio (2).

Se possiamo affermare con sicurezza l'esistenza di fabbriche di ceramica, non abbiamo però una nozione adeguata sulla « qualità » dei loro prodotti. Benchè tuttora qualche scrittore di valore accenni a fabbricazione locale, specialmente di lekythoi tra lo stile severo ed il bello a figure rosse, a Gela (3), tali attribuzioni vengono tuttavia generalmente repudiate (4). Nè possono riferirsi alla industria siceliota i vasi degli artisti Sikelos e Sikanós (5), trattandosi di pittori che, sebbene siciliani (6), indubbiamente lavoravano nell'Attica. La produzione locale sicura di vasi a vernice è costituita da misere e scadentissime imitazioni, di cui solo talune hanno per noi una certa importanza avendoci conservato due nomi di artisti: furono rinvenute in Teano dei Sidicini ed accoppiano al disegno il graffito; una di essa porta il nome del ceramista Πλάτονος Σικελιώτας 'Απολωνιεύς (7), nativo cioè di Apollonia, piccola città delle coste settentrionali della Sicilia.

(1) Cfr. Athen. V 209 A; XI-473. Nulla ci autorizza a credere col Bluemner (*Gewerbl. Thaetigkeit* p. 125) prodotti ceramici quegli σκύφοι οἱ Συρακόσιοι e quelle Σικελικὰ βατάνια di cui Athen, XI, 500; I, 28; queste ultime anzi trovano riscontro nelle *patellae*, come i primi negli *skyphoi* di metallo esistenti in gran numero nelle ricche case siciliane ai tempi di Verre (Cfr. *Cicer. in Verr.*, IV passim).

(2) Cfr. Timeo fr. 146, apud Polyb., XV, 35; Iustin., *Epit.* XXII, 1; Diodoro, XIX, 2. È giustificato il sospetto che Carcino sia stato un pittore ceramista o quanto meno il proprietario di una fabbrica di vasi, e che nella tradizione storiografica ostile al tiranno Agatocle, che gli rimproverava di venire « dal fumo, dal truogolo e dal fango », bisogna scorgere la consueta esagerazione della polemica politica, che avrà chiamato Carcino pentolaio, proprio come chiamò un ministro d' Italia vinattiere. Se ciò è vero, ad ogni modo la notizia è interessante documento dell'importanza cui talvolta anche in Sicilia assurgeva tale industria.

(3) Cfr. Walters-Birch, *History of ancient pottery*, London 1905, I, p. 87 (lo esclude però a p. 405 e 467); Masner, *Samml. d. ant. Vasen in Oesterr. Museum*, Wien 1892, n. 457, p. 66.

(4) Orsi, *Monumenti dei Lincei* XVII, p. 534.

(5) Klein, *Meistersignaturen*, 2 ed., p. 87 e 116.

(6) È probabile che questi due ceramisti, come altri che portano nomi di regione (Kolchos, Skythes, Thrax, etc.) fossero dei meteci: cfr. Helbig *Sulle relazioni commerciali degli Ateniesi con l'Italia*, Roma, Lincei, p. 89; ed anche Pottier, *Douris* p. 19. Della presenza di un nucleo di sicelioti in Attica pare traccia il nome Sikelia di una collina a S-E del monumento a Filopappo: cfr. Curtius, *Sikelia bei Athen* in *Rhein. Mus.* VIII, p. 133-7 e Judeich, *Topogr. von Athen*, 1905, p. 42.

(7) Gabrici, *Monumenti dei Lincei,* XX, 29 segg. Per le imitazioni locali di piccola ceramica corinzia ed attica, rinvenute in Sicilia: cfr. Orsi in *Mon. d. Lincei*, IX, 246; XIV, 947; XVII, 87, 604, etc.

Se tutto stesse qui, potremmo affermare che la Sicilia greca non produsse alcuna ceramica che abbia valore d'arte. (1) Ma alcune recenti scoperte, non ancora del tutto note, hanno attratto l'attenzione su alcuni altri materiali simili, conosciuti in precedenza, ma poco divulgati perchè sporadici e frammentarii.

Fig. 1.

I nuovi materiali sono un vaso, proveniente da Centuripe ed acquistato dal Museo di Palermo nel 1906, e numerosi frammenti di tecnica simile ed alcuni con rappresentazione

(1) Le note coppe con lo stampo dei medaglioni Siracusani, sono generalmente di tecnica calena: cfr. Pagenstecher, *Die Calenische Reliefkeramik* in *Jahrbuch d. Inst., Ergänzungsheft* VIII, p. 16 segg.

complessa di figure policrome trovati nella campagna di scavo del 1911 a Centuripe ed ora al Museo di Siracusa. I vecchi materiali cui questi si legano sono un vaso simile al palermitano, nel Museo Britannico (1) (v. fig. 1 *a*, *b*) e altri due con figure policrome dipinte, già

Fig. 2.

nella collezione del Barone Pisani (2), (v. fig. 1 *c*, *d*) più qualche insignificante frammento. Di tutti è provata la provenienza da Centuripe.

(1) Kekule, *Terrak. von Sicilien*, p. 54, figg. 116-17. De Witte, *Descript. des antiq. Durand*, p. 363, n. 1559. *Brit. Mus. Cat. of Terracottas.* D 1-2.

(2) Nic. Maggiore, *Giorn. di scienze lettere ed arti.* 1833, p. 155-8. *Boll. dell'Ist. Arch.*, 1833, p. 5-8 (da esso un breve cenno in Gerhard. *(Ann. dell'Ist.*, 1837, p. 18). Raoul Rochette, p. 250. Kekule, *op. cit.*, p. 55, fig. 1 *b*, 19. Tav. 59; 63.

In questo insieme non numeroso ma davvero insigne, possiamo distinguere finora due tipi, affini: dell'uno, il più semplice, possiamo prendere ad esempio la grande coppa del Museo di Palermo, (v. fig. 2) sostenuta da un piede adorno in rilievo di foglie d'acanto in violetto e decorata di due alte anse; sul fondo rosso si svolgono, sempre in rilievo, verdi tralci con margheritine e rosette dorate che partono da una piccola gorgone centrale, ai lati si librano sei amorini, quegli eroti fanciulli così in voga nella poesia e nella plastica alessandrina.

Fig. 3.

L'altro tipo che è in fondo una evoluzione assai nobilitata di questo primo, accoppia a questa elegante decorazione di tralci una rappresentazione dipinta; fra i cocci, rinvenuti di recente ed ora al Museo di Siracusa, ve ne sono alcuni (1) che riuniti permettono di riconoscere una scena forse dionisiaca (fig. 3). Vi si scorgono una giovane nuda coronata di una stephane di foglie, presso la quale, in alto appare una seconda figura dall'aspetto di fanciullo, anch'esso con tracce di una simile stephane. Verso la sinistra un giovane appoggiantesi ad un bastone o scettro, riguarda verso gli altri due. Le figure son dipinte a contorni alquanto incerti, ed i particolari anatomici, e del panneggio sono indicati con larga ombreg-

(1) Furono pubblicati dall'Orsi in *Not. Scavi*, 1912.

giatura; ammirevole è l'espressione del volto dei vari personaggi e sovratutto la severa bellezza della donna di sinistra. Gli esempi del bar. Pisani noti per le descrizioni dell'erudito siciliano Nicola Maggiore, riportate dal Kekule, presentavano l'uno (che è l'alto coperchio conico di un vaso di forma simile al palermitano) alcuni scialbi resti di figure femminili, l' altro cinque donne, occupate, come credette il primo illustratore, alla loro toletta, a tenui tinte chiare su fondo scuro.

Nell'esemplare di Siracusa l'orlo del vaso è decorato, come in quelli Pisani, di una serie di testine di leone a rilievo, che dànno l'idea di una elegantissima grondaia in miniatura.

Abbiamo anche qui dei vasi, affini a quelli del primo tipo, ed ugualmente decorati di tralci e di rilievi, in cui però il campo, invece che colorato in unico fondo, è arricchito di scene dipinte sopra un preparato biancastro che ricopriva tutto il vaso. È il procedimento impiegato in tutte le terrecotte colorate (1), sul quale non cade dubbio. Lo studio di tali rappresentazioni, che hanno stretto legame con la pittura parietale ellenistica, richiederà forse uno svolgimento ulteriore, se si potrà disporre di qualche altro elemento. Sarebbe infatti prematuro parlare per ora, su elementi così scarsi, di influenze e rapporti artistici (2); quel che possediamo fin da ora basta però per farci conoscere nelle sue linee fondamentali i caratteri di questa classe, finora ignorata, di ceramica, di cui è anche interessante studiar bene la tecnica.

Non ugualmente chiara è invece la tecnica adoperata per la fabbricazione del vaso, la formazione e l'applicazione dei rilievi; argomento che nei riguardi di tutte le ceramiche affini hanno indagato alcuni studiosi (3) pervenendo a diversa e talvolta artificiosa soluzione. È probabile, in linea di massima, che i diversi procedimenti escogitati possano esser veri se limitati a qualcuno dei varî generi di rilievi, fra i quali, non ostante una certa unità teorica, dovettero esistere profonde differenze di esecuzione; però nessuna teoria che sia a mia conoscenza soddisfa pienamente nei riguardi della ceramica di Centuripe. Ho stimato opportuno interessarmene particolarmente, traendo anche profitto dall'osservazione di tecniche tuttavia adoperate in Sicilia, che sono, per i mezzi primitivi di cui dispongono, delle vere e remote sopravvivenze.

Il rilievo non è scomparso dalle povere botteghe dei figuli siciliani come elemento di decorazione; anzi là dove non si adopera l' invetriatura policroma, esso costituisce l'unica risorsa decorativa. L'affinità tecnica fondamentale tra queste ceramiche moderne e la cera-

(1) Walters-Birch *op. cit.* II p. 119; cfr. anche Plinio *h. n.* XXXVI, 189.

(2) Possono ad ogni modo segnalarsi i riscontri offerti anche per la parte tecnica dalla celebre serie dei ritratti del Fayum e da qualcuna delle migliori tele di Pagasai. Per le influenze alessandrine sull'arte siceliota di questo periodo possono ricordarsi i caratteri stilistici delle monete specialmente dell'epoca di Ierone II la cui corte è modellata sullo stampo di quella dei Tolemei.

(3) Bluemner, *Termin. und Techn. der Gew. und Künste* II, p. 100; Jamot, in *Dictionnaire* del Daremberg e Saglio, II, 1128 segg.; Fabroni, *Storia dei vasi fittili aretini*, p. 62; Walters Birch, *Hist. of ancient Pottery*, II, 341; Gamurrini, in *Not. d. Sc.*, 1883, p. 267 segg.; Schultz, *Boll. d. Ist.*, 1842, p. 34; G. E. Rizzo, *Forme fittili agrigentine* (in *Roem. Mitteil.*, 1897), p. 286 segg.

mica di Centuripe non può sfuggire a nessuno che le abbia pur fugacemente comparate, sicchè attraverso la fabbricazione dei moderni prodotti può studiarsi quella degli antichi.

Questa umile fonte di osservazione ci permette anzitutto di affermare che, almeno per le ceramiche di Centuripe, vale integra la conclusione del Rizzo che cioè i rilievi erano « applicati ancor molli sul vaso liscio già tornito e molle ancor esso » (pag. 288). È anzi cura del vasaio far in modo che tutti i pezzi abbiano lo stesso grado di umidità, per evitare le imperfezioni che in caso diverso ne verrebbero al vaso per la rilevante diminuzione di circa un decimo delle loro dimensioni che, disseccando, subiscono le terrecotte.

Le maschere centrali, quelle degli attacchi superiori delle anse, gli amorini, le rosette, le foglie d'acanto e le piccole gronde leonine, venivano « formate » per mezzo di matrici. Ciò risulta anche chiaro da un esame sommario degli antichi pezzi. La matrice, per solito di creta già cotta, attualmente, con un processo che non esito a trasportare alla ceramica a rilievo antica, viene ricoperta di un po' di polvere che serve ad impedire l'adesione della creta molle alla forma ed a facilitare il distacco del rilievo: la creta viene introdotta in forma di cuneo, con pressione eguale che la fa penetrare uniformemente nei vuoti della matrice, viene quindi pareggiata la superficie posteriore del rilievo che dovrà aderire al vaso, e viene estratta dalla forma applicando a questa superficie un pezzetto di creta molle e servendosene come un manico, che viene in seguito facilmente tolto. L'opera diretta del figulo, ora come in antico, si limita a correggere le imperfezioni ripulendo, per mezzo della stecca, i contorni e tracciando i particolari mancanti.

Le matrici alla lor volta erano ottenute o per mezzo di « punzoni » modellati da coroplasti, od anche per calco diretto da originali d'argento o di argilla (1). Simile stato di cose si riproduce fedelmente ancor oggi.

Ma non tutti gli elementi decorativi (ed è questo un carattere interessante su cui bisogna insistere perchè nessuno, a quel che io so, l' ha mai rilevato) erano *formati* su una matrice; come tuttora avviene, ed è facile riscontrarlo sugli esemplari antichi con un'attenta osservazione, i tralci, le foglioline e, talvolta, le rosette erano ottenute a mano, premendo coi polpastrelli o rotolando fra le palme la creta molle.

Per la tecnica e pei caratteri decorativi questa ceramica possiede tali caratteristiche da distinguerla senza dubbio da ogni classe affine. Certamente essa come le altre ceramiche a rilievo muove dalla imitazione dei vasi in metallo (2) ed è una produzione analoga a quella di altre regioni del mondo antico. Ma, sorta probabilmente nelle officine stesse dei coroplasti, essa conserva nella tecnica e nella decorazione fondamentale i caratteri

(1) Cfr. Petersen, *Roem. Mitteil.*, 1897, p. 286, nota.

(2) Più che le vaghe parole, generalmente invocate, di Plinio, serve a documentare l' idea degli antichi, che il vaso fittile a rilievo fosse un succedaneo di quello metallico, un passo di Marziale (IV, 46; 14):

et crasso figuli polita caelo,
septenaria synthesis Sagunti
Hispanae luteum rotae toreuma.

dell'arte da cui deriva, mentre per l'uso sapiente della decorazione di figure dipinte assurge ad una dignità generalmente non raggiunta da siffatte manifestazioni d'arte industriale.

Quale possa essere il suo luogo di produzione è facile indagare; tutti gli esemplari noti ci provengono senza eccezione da Centuripe. La storia di tutte le industrie è ricca di esempi di queste specializzazioni topografiche, e del resto Centuripe, piccola città sicula della regione etnea, era luogo molto adatto allo sviluppo della ceramica a rilievo, perchè centro anche di una fiorente industria coroplastica dal sec. IV av. Cr. al principio dell'Impero; epoca in cui godette quel grande benessere attestato dalle lodi, certo alquanto esagerate di Cicerone, che la chiama « totius Siciliae maxima et locupletissima » (1). Cicerone stesso ci dà notizia dell' opulenza di molte ricche case centuripine e di oggetti di valore in esse conservati.

* * *

Un'altra ceramica a rilievo fabbricarono, com'è probabile, i centuripini: di essa un gruppo forse unico esiste nella raccolta del bar. Gaspare Giudice di Girgenti; i vasi che sono decorati di statuine, maschere a medaglione e protomi di cavallo, presentano tracce abbondanti di una vivissima policromia. Tuttochè paia accertata la provenienza da Centuripe, non so nascondere il dubbio che si tratti di quelle ceramiche italiote il cui centro di produzione si crede sia Canosa (2); e che ha del resto tante somiglianze, specialmente tecniche, con la classe centuripina. Occorre d'altro canto notare che i vasi in questione possiedono una notevole snellezza di forme, nè danno quella sgradevole impressione d' insieme delle terrecotte di Canosa. Sono intanto dolente di non poterne presentare una riproduzione.

Fra gli altri luoghi della Sicilia ove si fabbricarono in età ellenistica terrecotte a rilievo possiamo contare con sicurezza Girgenti, che ha dato la serie insigne delle matrici fittili illustrate dal Rizzo, ai cui risultati mi sono qui più volte richiamato. Esse dimostrano le profonde differenze che l'industria fondamentalmente unica assumeva nei varii centri di produzione, e fra i caratteri della ceramica agrigentina possiamo notare una maggiore ricchezza di « emblemata » o « sigilla » con rappresentazioni multiple di figura umana, lavorate indipendentemente dal vaso ed « incastonate » com'era moda nella toreutica ellenistica (3); il che invano cercheremmo a Centuripe, la cui ceramica a rilievo resta intanto il gruppo più omogeneo di ceramiche siceliote (4).

(1) *In Verr.*, II, 23, 45; cfr. anche III, 108, IV, 50.

(2) Cfr. Collignon e Rayet, *Hist. de la Céram. grecque*, Paris, 1888 p. 357; Lenormant, in *Compte-rendu de l'Ac. des Inscr.*, 1879, p. 287; Biardot, *Terres cuites grecques funébres*, tav. 42, 43; Jacquemart, *La Céramique*, pag. 249. Walters-Birch *History of anc. pottery*, I, p. 487 e tav. VI.

(3) Rizzo, *op. cit.*, p. 286.

(4) Ceramiche analoghe si fabbricarono diffusamente in tutto il mondo ellenistico. Un eccellente contributo al loro studio è costituito dal recentissimo articolo di F. Courby *Vases avec reliefs appliqués du Musée de Délos* in *Bull. de Corr. Hell.*, XXXVII, p. 418 segg.

Nessun accenno esplicito c'è rimasto nelle fonti sulla ceramica centuripina. Mi sembra però assai probabile che reminiscenze di essa, si trovino nella descrizione che Teocrito fa nella prima bucolica, di un ricco δέπας.. κισσύβιον ἀμφῶες riservato da Tirsi in premio al cantore (1). In esso sono tre rappresentazioni: un vecchio marinaio vigila dall'alto di uno scoglio l'avvicinarsi dei tonni, una volpe ruba il pane ad un contadinello che custodisce una vigna distratto intessendo una gabbia per grilli, infine una scena comune tra efebi e ninfe.

Certamente Teocrito voleva anzitutto imitare nella sua descrizione i modelli letterari celebri, in particolar modo Omero, ed a questa tendenza, generale nella poesia alessandrina, si devono le complicate scene, d'argomento bucolico, rappresentate nel vaso, che vien concepito di legno, come nell'Odissea (2); ciò non esclude però che il poeta nella sua esercitazione letteraria si sia servito di elementi tratti dall'arte del suo tempo, (3) compresa anche la ceramica centuripina, ch'egli, vissuto lungamente in Sicilia, assai probabilmente conosceva.

M'induce a creder ciò la sorprendente analogia tra i particolari decorativi del vaso teocriteo, adorno di una ghirlanda di edera frammista di rossi fiori di elicriso e la smagliante policromia vegetale delle ceramiche centuripine; si aggiunga che la forma che hanno i principali esempî di questa ceramica, corrisponde esattamente a quella del vaso teocriteo κισσύβιον δέπας ἀμφῶες (4), col qual nome in vista del valore, spesso convenzionale, accordato alla nomenclatura vascolare, credo che possano designarsi questi rari e bei prodotti dell'arte ellenistica siceliota (5).

BIAGIO PACE.

(1) Theokr, I, 25 segg. ed Wilamovitz, *Bucolici Graeci*. Oxonii, 1905.

(2) Esso è infatti κεκλυσμένον .... κηρῷ (v. 27) e γλυφάνοιο ποτόσδον (v. 28) — gli scolii intendono concordemente vaso ligneo ξύλινον cfr. *Schol. in Theocr.*, ed. Dübner, Parigi, Didot, pag. 7 e *Buc. Graec. reliquiae*, ed. Ahrens, vol II, *Scholia*, Lipsia 1859, pag. 45 seg. I luoghi dell'Odissea in cui si parla del κισσύβιον sono ι 346, ξ 78, π 52.

(3) L'idea che Teocrito si sia qui servito di reminiscenze di varie opere è stata già esposta dal Legrand, *Étude sur Théocrite*, p. 222. Recentemente A. S. F. Gow, ha largamente commentato la decrizione di Teocrito con materiale archeologico, riconoscendovi sovratutto reminiscenze di opere in bronzo (*The cup in the first idyll of Theocritus* in *Journ. of Hell. Stud.* XXXIII, 1913, p. 207 segg.).

(4) δέπας ha perduto quell'allusione del suo significato originario alla rarità della materia di cui era fatto (si ricollega, com'è noto a δαπάνη cfr. Prellwitz, *Etymol. Wort.* s. v.); κισσύβιον variamente spiegato, specie dai moderni, per Teocrito, come risulta dal contesto, è nome che ha origine dall'edera di cui è adorno; così anche Polluce, *Onom.* (6, 97): vedi del resto la forma onde concepisce il vaso Teocriteo il Gow (art. cit. fig. 5).

(5) Longo Sofista nel suo romanzo *Dafni* e *Cloe*, che tanti legami ha con la poesia bucolica, accenna anch'egli ad un κισσύβιον διάχρυσον.

N.B. Il permesso di pubblicare i vasi della figura 2 e 3 debbo rispettivamente alla benevolenza del compianto Prof. Ant. Salinas e del Prof. Paolo Orsi.

CENNI SVLL'ARTE REGGINO-LOCRESE (*)

Sull'arte greca della odierna Calabria, il più recente ed attuale capitolo dell'arte greca sul suolo italiano, avrebbe dovuto dirigere la parola a voi, o Signori, non io, ma Paolo Orsi, al cui zelo indefesso, validamente aiutato da una provvida amministrazione, dobbiamo in primo luogo la speranza, che fra poco anche quella regione d'Italia, che per tanto tempo sembrava derelitta, sia illuminata dal pieno sole di una conoscenza esatta. Da Reggio fino a Cotrone – pur troppo non ancora fino alla tuttora introvabile Sibari – la zappa oramai lavora alacremente per risuscitare la memoria di città, templi, tombe, e per ridonare nuova vita a quella Magna Grecia, che per tanto tempo sembrava sepolta sotto un oblio ingiusto.

Non voglio ripetere in questo luogo ciò che è stato detto meglio dall'Orsi stesso, dalla prima sua memoria del 1891 sopra i templi ionici di Locri fino al recente resoconto sopra gli scavi di Locri e Cotrone uscito da poco come volume di supplemento delle *Notizie* del 1911. Sono cose che ognuno di voi conosce o dovrebbe conoscere. Il fiore d'un'arte tanto modesta, seria e pure graziosa, quale p. es. si manifesta in quelle tavolette di terracotta ritrovate in forma di deposito in una fossa al di sotto d'un tempio distrutto verso la metà del quinto secolo al piè della Manella di Locri, quel fiore delicato che spunta dovunque la zappa tocca il felice e intatto lembo reggino-locrese, ci costringe a riflettere sul serio da dove venissero i raggi che lo svegliarono e svilupparono, che lo empivano di un odore fragrante e fine di terra natìa. È vero che una scoltura grande e monumentale finora in quelle contrade si fa desiderare, se facciamo astrazione dalle figure di marmo del tempio ionico locrese e di quel poco che sappiamo – o piuttosto non sappiamo – dei frontoni del tempio di Hera Lakinia. Ma è certo che in realtà non mancava. Testimone ce ne è il nome solo del grande Pitagora, oriundo da Samo come il filosofo omonimo, domiciliato forse a Locri, certo poi a Reggio, ma occupato anche per tutta la Grecia propria e per la Cirenaica. Egli era scultore in bronzo, cioè in quel materiale che è proprio di quelle contrade dove mancava un buon marmo indigeno, ma dove invece la plastica in terracotta, madre e sorella del getto metallico, venne stimata e coltivata. Nè abbiamo la menoma ragione di dubitare, che Pitagora non fosse allievo di un Klearchos di Rhegion, come ci

(*) L'articolo presente era un discorso dell'A. nella sezione di archeologia figurata nel Congresso archeologico internazionale di Roma, e destinato per la stampa in un volume di Atti di quel Congresso. Siccome quegli Atti sempre ancora si fanno aspettare, la Direzione di questa Rivista ha ben voluto accordargli la sua ospitalità. Ecco la ragione perchè ho preferito di non cambiarne la veste originaria.

v. D.

viene attestato da Pausania. La storia dell'arte difficilmente avrebbe preservato il nome di quel maestro, se il discepolo riconoscente non avesse avuto abbastanza ragione di ricordarsi con affetto del proprio precettore, se cioè non fosse stato anche lui un artista di valore, di cui la tradizione ci ricorda almeno una opera, un Giove in bronzo battuto a Sparta, e perfino i nomi di diversi maestri suoi che lavoravano tutti nel Peloponneso.

Nè credo che sia casuale il fatto, che questi due sono i primi nomi di artisti della Magna Grecia, che ci sono mentovati. Poichè l'arte del sesto secolo, quale ci si presenta nel museo di Reggio, è un'arte di poco carattere proprio, dipendente tutta dalla comune arte di tipo ed origine ionica, che troviamo simile in tanti centri di coltura del mondo greco d'allora. Basta uno sguardo sul rilievo di terracotta colle due donne correnti (*Notizie*, 1886, p. 243), o su tante Korai ed altre figurine arcaiche, somigliantissime l'una all'altra, che troviamo a centinaia tanto nella Magna Grecia e Sicilia, quanto nella Grecia propria, ma anche a Rodi e a Cipro.

Una individualità artistica del tutto nuova incomincia però a farsi sentire in sul principio del quinto secolo. È un carattere del tutto speciale per non dire personale, che scorgiamo nelle terrecotte di Locri, Medma, Reggio, un'arte seria, che non disprezza il sottil fare ionico, ma gli sa dare un altro contenuto più spiccato e più grande. E sarà stata infatti l'ombra di grandi maestri, quali erano Klearchos e Pitagora, sotto la quale i koroplastai di quella regione pigliavano il volo nuovo e più elevato. È un fatto notabile, ultimamente anche rilevato dal Deonna nel suo libro sopra le statue di terracotta in Sicilia ed Italia, che verso la fine del sesto secolo tanto nella Sicilia orientale, quanto nella vicina parte d'Italia, le statuette di terracotta incominciavano a crescere in misura, come se volessero gareggiare con le statue grandi degli scultori in bronzo ed in marmo, benchè statue di terracotta grandi al vero finora in questa parte d'Italia non siansi trovate, forse perchè i koroplastai non si fidavano ancora di vincere le difficoltà tecniche. Ricordiamoci però, che anche l'arte grande nella prima metà del quinto secolo mostra una predilezione per la grandezza minore del vero: si pensi all'« Idolino », al Giovane già della collezione Sciarra ora Jacobsen, al Giovane copiato nella statua di basalto del Palatino pubblicato dall'Hauser, alla testa pure di basalto del museo delle Terme pubblicata dal Paribeni due anni fa, al Ragazzo che si estrae la spina, al Giovane selinuntino di Castelvetrano, alla testina selinuntina a Berlino, a due statuette di marmo del museo Barracco ed a tanti altri. I cinquanta fanciulli, che gli Akragantini collocavano sopra il muro dell'Altis di Olimpia, riconoscenti agli iddii per l'aiuto nella guerra contro Motye, saranno stati pure di proporzioni mediocri. Nè ci mancano confronti istruttivi che anche in altri periodi dell'arte, precedenti di poco l'apogeo della medesima, si fa sentire una predilezione per tali proporzioni: il Quattrocento fiorentino ne offre degli esempi assai conosciuti. Facilmente però anche storicamente si spiegherebbe la scelta di tali proporzioni per quelle statuette di divinità, che erano destinate a supplire i ξόανα posti sopra i pilastri alti e snelli a cielo aperto dietro gli altari, che non corrispon-

devano più alle esigenze estetiche più elevate del quinto secolo: basta ricordarsi di tali statuette imitate dai pittori di vasi (p. es. *Monum. d. Ist.*, X, tav. 54, o *Bull. nap.*, n. s. VI, tav. 8, 9), o da altri artisti, come p. es. dal toreuta del vaso d'argento pubblicato dal Ducati (*Monum. dei Lincei*, XXI), o dallo scultore del rilievo votivo di Monaco (*Glyptothek*, tav. 206; (Bulle, *der schöne Mensch*, tav. 279).

Avrei voluto proporre a Loro Signori quest'oggi uno studio più particolareggiato sopra i rapporti importanti fra l'arte grande e la coroplastica, e così fra questa ed i tipi monetali in ispecie della Sicilia: ma purtroppo non mi pervennero a tempo alcune fotografie di terrecotte, che studiai nel museo di Reggio poco prima del disastroso terremoto. La immane catastrofe fu causa che appunto quella camera del museo sprofondò; e soltanto da poco, si può dire adesso, è divenuto possibile di incominciarvi a prendere fotografie e disegni. Ed è tanto più deplorevole questo stato di cose, perchè la maggior parte proprio di quelle terrecotte importanti entrò nel museo dopo il tempo che il Winnefeld vi aveva raccolto i materiali per il Catalogo dei tipi, pubblicati poi dal Winter, cioè nel 1892. Ma tanto più ora posso far a meno di tali dimostrazioni, che l'Orsi nel suo lavoro su Grammichele e il Rizzo nel suo eccellente studio sulla statua fittile di Inessa già hanno tracciate da parecchi anni con mano sicura le linee che la scienza dovrà seguire.

Una serie di terrecotte, rilievi e teste (1) valgono a dimostrare la unità del carattere stilistico dell'arte, che si esprime in quei modesti lavori di artigiani indigeni; unità la quale come non può essere che l'effetto d'una arte grande e forte che impresse il suo stampo sull'arte locale, così serve moltissimo, perchè propria del suolo dove nacque, a farci conoscere il vero dialetto che anche l'arte grande parlava in quelle contrade. E se abbiamo un lavoro dell'arte grande, che sembra esprimere l'istesso dialetto, benchè in forma molto più elevata, il confronto con tali terrecotte dell'arte locale diviene utilissimo per la ricerca dell'artista che creò quell'opera monumentale.

Un tale lavoro è l'auriga di Delphi, per il quale tentai nelle *Athenische Mitteilungen* (1906) di rendere verosimile l'origine dalla mano di Pitagora di Reggio. Punto di partenza per la mia deduzione era il fatto, che il Washburn avea scoperto sotto la prima riga della iscrizione, che ci dà il nome di Polyzalos come donatore della statua, la traccia d'un'altra linea abrasa, nella quale il W. credette d'aver letto ΙΛΑΣΑΝΕ. Supplendo il nome per Anaxilas sperai aver trovato il nome del principe allora regnante a Reggio, padrone di Pitagora, dunque un forte sostegno per l'attribuzione, già da altri ipoteticamente pronunziata, dell'auriga alla mano di quell'artista, il più grande di quell'epoca e di quei luoghi. Le circostanze storiche poi, ben note peraltro, mostravano una via, che mi sembrò molto naturale, anzi evidente, per spiegare come al nome di Anaxilas, morto prima della dedica del gruppo, siasi sostituito quello di Polyzalos, fratello di Gelon e Hieron, legato alla persona di

(1) Ne furono presentate al Congresso le figure per mezzo della proiezione.

Anaxilas da stretti legami di famiglia. Polyzalos, dedicando e pagando il gruppo, avea non soltanto il diritto, ma perfino l'obbligo di sostituire il proprio nome a quello di Anaxilas. Sia detto in parentesi che non mi venne mai in mente di prendere, come Furtwängler mi fece dire, l'auriga per la persona di Anaxilas. La mia ipotesi fu combattuta da parecchi, fra i quali gli uni (1) osservavano, che la tradizione non ci parlasse di una vittoria Delfica di Anaxilas, una conclusione *ex silentio*, che di faccia alle lacune del nostro sapere non potrebbe pesare troppo, se si riuscisse su altra via a rendere verosimile una tale vittoria; altri, supplendo il nome di Arkesilas, tornò sopra una idea di Svoronos, che pensò ad una quadriga dedicata a Delphi da Battos di Kyrene, fatta da un artista di Knossos, Amphion, del quale sappiamo che era discepolo e nipote di Kritios; ipotesi questa già cronologicamente poco credibile (2), che condurrebbe poi a delle conclusioni addirittura impossibili, anzi grossolane, come quella che Pausania avesse traveduto nell'auriga una Kyrene, cioè una donna (3), o che il nome di Polyzalos non sia che quello d'un conduttore storicamente sconosciuto dei Kyrenaioi (idea di Svoronos), o che qui sia perfino l'aggettivo πολύζαλος (4) (idea rifiutata già da Pomtow (5) ma accettata da altri), o che l'auriga, dopo la liberazione dei Kyrenaioi dal giogo della tirannide, fosse dichiarato per Battos da coloro stessi che avessero voluto glorificare il loro ἥρως κτίστης. Strano onore decretato da chi cacciò via i rampolli di questa stessa gloriosa stirpe, nel momento della loro detronizzazione! E più strano ancora, dichiarare per il ritratto del celebre e venerato Battos un semplice auriga di una quadriga, dedicata poco prima dall'ultimo principe, e riconoscibile da tutti per un auriga e nient'altro che un auriga, cioè un servo, non mai un principe regnante, pensiero impossibile in quei secoli, secondo il mio modo di vedere (6).

Tutta questa identificazione fantastica colla quadriga dei Kyrenaioi, l'unica mentovata da Pausania nella sua descrizione del sacro recinto, cade col fatto topografico, che Pausania descrivendola al cap. 15, 6 fra l'altare grande ed il tempio stesso, cioè fra gli anathemata posti nella stretta vicinanza del tempio, intorno ad esso e sul medesimo livello, soltanto al cap. 24, 6 lascia il tempio e si rivolge in alto, cioè verso quella parte del recinto, dove il gruppo, se veramente da lui fosse stato veduto sul posto, avrebbe dovuto essere collocato. Poichè è evidente, che i resti del gruppo non possono mai essere venuti in quel sito dove furono trovati, altrimenti che trascinati dall'alto con una di quelle piene di acqua, sassi e fango, che furono tante volte la disgrazia del sacro recinto, e

(1) Furtwängler, *Sitzungsberichte d. bayr. Akad.*, 1907, p. 158; Pomtow, *Ibid.*, p. 311.

(2) Vedi Furtwängler, *Sitzungsber.*, 1907, p. 326.

(3) Contro Svoronos, Robert ed altri veggansi dopo ciò che avevamo detto Homolle ed io stesso, le giustissime osservazioni di Pomtow, *Sitzungsber. d. bayr. Akad.*, 1907, p. 308-309, 312-315, e gli sforzi ingegnosi e ben fondati di Studniczka, *Jahrb.*, 1907, p. 134 sg., per salvare Pausania da un tale rimprovero.

(4) Washburn, *Amer. Journal of archaeol.*, 1906, p. 152; 1908, p. 207.

(5) *Sitzungsber.*, 1907, p. 309-311.

(6) Studniczka, *Jahrb.*, 1907, p. 136; Lechat, *Revue archéol.*, 1908, II, p. 126-130.

che avevano sepolto i resti della quadriga certamente molti anni prima che Pausania avesse avuto agio di vederli. Può ben essere che il Keramopulos con ragione ne dia la colpa al disastro del 373/2 che buttò giù pure il tempio degli Alcmeonidi (1). La impossibilità di spiegare altrimenti sito e circostanze esteriori del ritrovamento (che io, fondandomi sulla testimonianza oculare di Dörpfeld (2), avea già sviluppata) vedo, con mia grande soddisfazione, perfettamente confermata da quell'ottimo conoscitore del suolo delfico che è il Keramopulos (3).

Dunque una quadriga non più veduta da Pausania, posta in alto, un poco discosta dal centro, che a Delphi era riservato di preferenza ai monumenti di significato storico e politico, sito dunque molto conveniente ad un monumento agonistico. Il Keramopulos ha creduto di rendere probabile, mediante un nuovo esame da lui istituito della iscrizione, che il nome del primo donatore fosse stato Gelon. Ma la lezione del dotto greco precisamente nel punto decisivo è stata messa in dubbio dal Sundwall (4), il quale dopo uno studio accuratissimo della lapide ha emesso il parere, che i segni presi dal Keramopulos per una **E** non possono rispondere ad una lettera, prima perchè gli intervalli nè di questa lettera nè della precedente alle altre corrispondono allo spazio richiesto dall'esempio delle altre lettere, poi perchè non formano del tutto una **E**. Il Sundwall sembra più propenso a riconoscervi, egli pure, quella **I**, che già il Washburn credette di scorgere e sopra la quale si fondò la mia sostituzione del nome di Anaxilas. E posso aggiungere, che anche un ottimo calco che debbo all'amicizia del Karo, non mi permette di scoprire quella **E**, mentre dà ragione perfetta al supplemento delle parole ἀνέθηκε[ν] ἀνάσσων, riconosciute anche dal Sundwall, colle quali il Keramopulos fa finire la prima riga (5).

Ma sia Anaxilas sia Gelon, sì per l'uno che per l'altro Pitagora era lo scultore più naturale, perchè il più vicino ed in quelle contrade il più rinomato, a cui affidare un'opera di quella importanza (6).

Ed ora è tempo di tornare a quelle terrecotte reggine e locresi, il cui carattere offre una somiglianza sì stringente coll'auriga. Mi sia permesso, in questo scritto, di riprodurre soltanto una scelta molto succinta di quel materiale anche modesto che potetti presentare colla proiezione al Congresso. Speriamo che verrà presto il giorno, quando coll'apertura del nuovo museo governativo a Reggio lo studio e la riproduzione dei tesori coroplastici di quelle contrade possa prendere nuove vie (7).

(1) *Ath. Mitt.*, 1909, p. 58.

(2) *Ath. Mitt.*, 1906, p. 422-423.

(3) *Ath. Mitt.*, 1909, p. 57-60.

(4) *Journ. d'archéol. numism.*, XI, 1908, pagine 233-235.

(5) Voglio confermare queste parole dopo un nuovo esame della pietra, che potei istituire nel maggio dell'anno corrente (giugno 1914).

(6) E lo stesso varrebbe per Polyzalos, se anche nella prima iscrizione egli fosse stato nominato come donatore, secondo le idee possibili, ma per la loro indole molto incerte, che sviluppò il Frickenhaus nel *Jahrbuch*, 1913, p. 52-58 (v. D. 4/II, 1914).

(7) Nel frattempo il museo è stato riaperto, sia pure in baracche provvisorie, e riordinato dal Prof. N. Putortì.

Le figure 1-4 offrono un confronto che sorprenderà tutti, come sorprendeva me, quando cinque anni or sono l'amico Orsi tirò fuori per mostrarmela da un armadio di magazzino

Fig. 1 e 2. — Testa dell'auriga di Delfo (dal gesso).

del museo di Siracusa, la testa di terracotta 3 e 4, venuta con molte altre terrecotte in quel museo da Medma-Rosarno. La opportunità molto aggradevole di trovare nel medesimo

Fig. 3 e 4. — Testa muliebre in terracotta nel Museo di Reggio.

museo un gesso dell'auriga agevolò una comparazione delle forme generali che non poteva riuscire che convincente. Poichè, fatta astrazione, naturalmente, da tutte quelle divergenze che devono farsi sentire per chi vuol istituire un confronto diretto fra una testa a gran-

dezza del vero ed opera originale in bronzo di un grande artista, ed una testina formata in materiale vile da un coroplasta modesto, rimangono tanti punti di contatto, e proprio i più importanti per l'apprezzamento stilistico delle due opere, da escludere ogni coincidenza casuale. Prima la forma del teschio colla fronte molto alta e l'abbassamento ripido dal vertice in giù coll'occipite appena accentuato. La benda, tanto ovvia in tutte queste terrecotte reggino-locresi, sembra messa a proposito per far spiccare meglio ancora

Fig. 5. — Profilo dell'auriga di Delfo (dall'originale) e di una moneta di Siracusa.

agli occhi la curva snella ed elegante della volta craniale. La modellatura fina e delicata della fronte che ammiriamo tanto nell'auriga, quel lieve alzarsi verso le tempie al di sopra delle sopracciglia e la morbidezza colla quale si abbassa verso la radice del naso, di modo che la parte media della fronte si avvicina alla forma di un triangolo colla punta in giù, sono particolarità d'un dialetto artistico, che venne parlato pure dal coroplasta. Se occhi e bocca nella terracotta sembrano tradire ancora una sopravivenza lieve dell'arcaismo precedente, questa osservazione non deve indurci ad attribuire ad essa una età anteriore a quella dell'auriga, poichè qui tocchiamo la distanza naturale del grande artista dall'artigiano, che continua a battere la strada solita, mentre lo slancio libero e la genialità del maestro procede a grandi passi. Chi vuol darsi la pena però di confrontare esattamente la posizione un po' obliqua degli occhi nella testa, il taglio dei medesimi e la forma delle palpebre, delle quali la superiore combacia ad angolo acuto coll'inferiore senza oltrepassarlo, vedrà facilmente che non soltanto la comune dipendenza dalla maniera ionica spiega tale affinità, ma che vi abbiamo una formazione che pullulò fuori dalla stessa radice locale. E d'accordo sono pure le forme del grande mento e delle guancie piatte ed ossute, tenuto conto sempre della differenza naturale fra coroplasta ed artista grande.

Aggiungo poi (fig. 5) il confronto dell'auriga con un tetradramma di Siracusa (1), già usato per uno scopo simile da Rizzo (2). Mi pare stringente il rapporto che deve esistere nell'un modo o nell'altro fra le due opere d'arte, ma non voglio entrare nei particolari che ognuno vede facilmente coi propri occhi. Nè credo necessaria la ipotesi, che siano stati

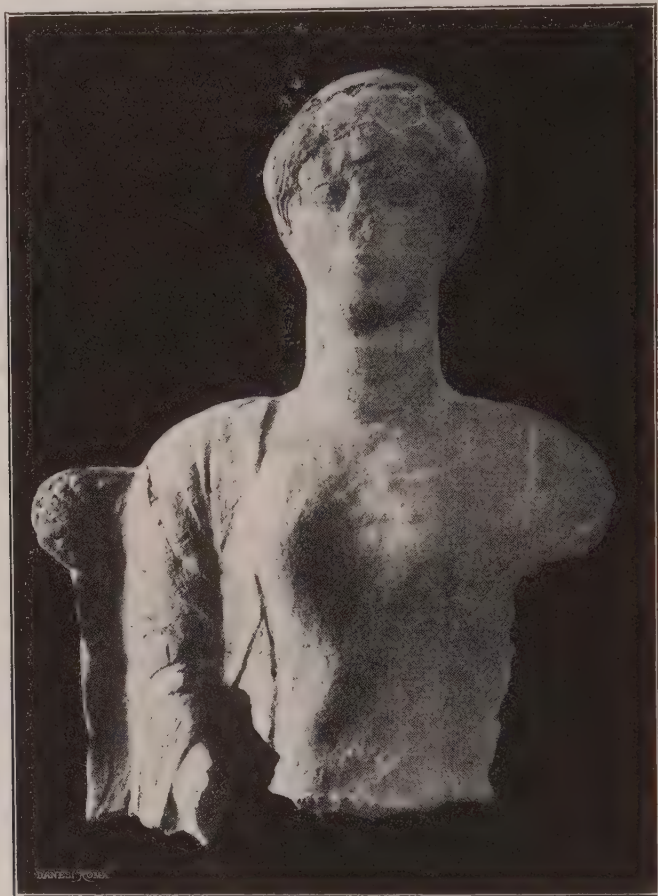



Fig. 6. — Terracotta del Museo di Reggio.

degli allievi del grande Reggino che abbiano intagliato il conio per queste monete (3): ma egli e quegli incisori derivavano la loro arte dal medesimo ambiente. Che poi i progressi individuali ed intellettuali, fino ad un certo punto anche i tecnici, dovuti ad artisti grandi come Klearchos e Pitagora, dovessero esercitare una certa influenza sopra l'arte industriale, l'abbiamo già additato di sopra: ed è cosa troppo naturale per insistervi ancora.

(1) Head, *Coins of Syracuse,* tav. II, 7.

(2) *Di una statua fittile di Inessa* in *Mem. d. Acc. di Napoli,* 1904, 19.

(3) Lechat, *Pythagore,* 103.

Finalmente un busto ed una testa del museo di Reggio, di cui debbo le fotografie alla bontà del Prof. Putortì (fig. 6 e 7). Sono due prove di quell'arte coroplastica a foggia grande, che dissi caratteristica per molte terrecotte di questa epoca. Sono altre prove di quell'arte grande e seria, sopra la quale hanno parlato Orsi e Rizzo nelle loro memorie

Fig. 7. — Terracotta del Museo di Reggio.

sopra Grammichele ed Inessa, quando l'ammiravano nelle opere della vicina Sicilia. E tale è anche l'indole dell'auriga di Delphi, nel quale dopo tutto ciò non esiterei più a riconoscere un'opera originale di Pitagora, cioè del primo, cronologicamente parlando, fra i grandi artisti di questa Italia.

F. VON DUHN.

PICCOLI BRONZI E MARMI INEDITI
DEL MUSEO DI SIRACUSA

PRIMO MANIPOLO

(TAV. II).

È mio divisamento pubblicare in una serie di articoli, di cui questo sarebbe il primo, alcuni marmi e bronzetti del Museo di Siracusa, completamente inediti o malamente divulgati. Sono opere d'arte di varia mole e di diverso valore; talune di grande bellezza, altre mediocri per esecuzione e conservazione; alcune persino brutte e sconce. Ma tutte concorrono a farci meglio conoscere l'arte e lo spirito greco nelle sue multiformi manifestazioni; dalla composta solennità delle forme ieratiche, dalla grazia fine e gentile del mobilio domestico al realismo crudo e triviale della caricatura e della superstizione plebea. Ed essendo tutte di accertata provenienza siciliana, giovano anche ad integrare il quadro, così lacunoso e sotto tanti punti di vista controverso, dell'arte siceliota dalla fine del sec. VI al III. Altre poche infine, se io male non mi appongo, ci porgono rappresentanze relative ai Siculi dell'isola, e per quanto plasticamente negative, giovano alla storia del costume, dell'arte e dell'anima degli indigeni. Sono prodotti di un'arte barbara, che si svolge sotto l'influenza di quella greca.

Efebo in bronzo di Adernò.

La bella statuetta di bronzo, abilmente riprodotta sotto due aspetti alla tav. I, rappresenta un efebo nudo, puntato sulla gamba destra rigida, colla sinistra in riposo, cioè lievemente piegata al ginocchio; aperte sono le braccia e scostate dal torace, ma più la d., il cui avambraccio fa anche un movimento iniziale di erezione. La testa obliquata di tre quarti a d., ed un po' chinata in avanti, è coperta di una corta e spessa chioma, senza indicazione di dettagli, che forma quasi una calotta aderente al cranio, scendendo bassa sulla fronte, girando attorno le orecchie e poi sino a metà del collo. L'altezza massima della figura è di 20 cm. precisi, e ciò che ne costituisce il pregio non indifferente è la ricerca dei particolari anatomici, la felice riproduzione delle singole parti, la loro armonica fusione nel rendimento di un corpo florido e vigoroso, ma piuttosto asciutto e slanciato. Di particolare costruzione è la testa dal viso alto, ad ovale pronunciato, corta nell'asse

antero-posteriore, quindi decisamente brachicefala; dal volto carnoso e sano, coi grandi occhi incavati (il bulbo e la sclerotica erano di argento o di materia vitrea), dalle labbra rilevate e turgide, dal mento largo e spezzato, spira tutta la florida vigoria di un garzone non ancora od appena ventenne; difettose però sono le orecchie, per ragione della piccolezza del bronzo e per l'età cui risale. La testa non eretta ma mollemente piegata come in riposo od in meditazione, od in intensa visione di un oggetto, è sorretta da un breve collo tau-

Fig. 1. Fig. 1.

rino, che s'erge sopra un torace robusto, ma non tuttavia atletico, muscoloso ma non esagerato. La cassa toracica ed il tronco sono impostati sopra due gambe lunghe ed affusolate, dai muscoli forti ed asciutti, non molli o rilasciati. È da rilevare la cura posta nel rendimento anatomico del torace, le cui parti carnose distribuite sulla cassa scheletrica sono trattate ancora alla maniera arcaica col ventre depresso, aperto nella tensione della inspirazione il petto, coi suoi grandi muscoli tesi dal deltoide al principio del grande retto. Le clavicole così nettamente segnate in varî bronzi, come ad esempio in quello Sciarra-Jacobsen, sono qui appena adombrate, nè esattamente ubicate; capezzoli ed ombelico sono espressi con un cerchietto; la musculatura superficiale dell'addome, colla linea alba, il gran retto e le sue diramazioni laterali indicati un po' geometricamente ma pur in modo chiaro;

depresso il ventre, accennato il pube con un piccolo rilievo plastico e piccoli i genitali. Nelle braccia il deltoide, il bicipite ed il tricipite sono ben situati, ma un po' compressí, e sopra tutto sono appiattiti ed angolosi il fascio dei muscoli dell'avambraccio; difettose le mani ed in particolare le dita, simili ad artigli, perchè aperte e spaziate, laddove assai più conforme al vero è riuscito il piede, le cui dita sono espresse da solchi forse un po' soverchiamente lunghi. Le gambe alte, lunghe, a muscolatura asciutta sembra, denotino più che il lottatore il corridore. Bellissima ed efficace la funzione di tensione dei muscoli nella gamba d. rigida, e di quelli in riposo nella sin. inflessa. Indicata esattamente la massa dei muscoli femorali, però meglio specificati quelli della gamba col tendine rotuleo e le inserzioni dei polpacci. Anatomicamente superiore al dritto è forse il rovescio della figura, dove si vede l'inflessione lieve del torace sull'anca d. in corrispondenza alla gamba rigida. Nel tronco le masse principali del trapezio adagiato sulle scapole prominenti, e più sensibilmente a sin. che a d. per la torsione del capo, dei gran dorsali, e dei glutei di modico sviluppo, sono tutte espresse con fedeltà anatomica; altresì bene reso è il solco spinale, quasi compresse le coscie per l'irrigidimento dei muscoli asciutti, analogamente a quanto l'artista aveva dato, quasi esagerando, nei muscoli dell'avambraccio.

Passando ora dalla descrizione obbiettiva all'analisi tecnica e stilistica del bronzo, conviene anzitutto notare come la ponderazione è stata così ben calcolata che la statua, ancorchè priva della base su cui erano innestati i due dadetti sottostanti ai talloni, si regge benissimo, sottoponendo ai zoccoletti dei zeppi di appena mezzo mm. di spessore. Anche il peso di gr. 898 in rapporto ai cm. 20 di alt. è indizio di eccellente magistero tecnico (1), nel quale i Greci del V e del IV secolo andavano maestri, lasciandosi addietro gli Etruschi meno abili, e di gran lunga poi i Romani, massicci e pesanti. E coerentemente a ciò, ottima è la conservazione, come corollario dell'ottima fusione, e tenuto anche conto dell'indole dei terreni nei quali il bronzo giacque per secoli (2). È noto infatti come le terre vulcaniche imprimano ai bronzi una patina di peculiare bellezza, anzichè eroderne ed intaccarne la superfice; si rammentino i bronzi di Pompei e le monete romane della regione vesuviana. La patina del nostro efebo di un verde muscato carico forma una epidermide uniforme e lucida, la quale soltanto in pochi punti (lato sin. del capo e del collo, stinco d., avambraccio sin.) lascia scorgere delle tenui erosioni vaioloidi, dipendenti più che da imperfetta fusione, dall'azione di acidi del sottosuolo. Ma la patina era di gran lunga più perfetta e compatta prima che io affidassi il bronzo, nella tema di non poterlo acquistare, ad un artista per cavarne un càlco in gesso. Esso fu in qualche punto lievemente spatinato, mettendo a vista qua e là il colore aurato del bronzo di buona lega, nel quale fu eseguito il

(1) Vedi le osservazioni di L. A. Milani nel suo ottimo studio su di un *Dionysos di Prassitele in bronzo,* in *Museo Italiano,* vol. III, 1890, pag. 752.

(2) Il bronzo proviene dalla campagna di Adernò, pare anzi accertato che esso si trovò nella contrada Mendolito, conosciuta per svariate scoperte preclassiche.

getto (1). A parte queste piccole imperfezioni, non si scorgono in esso correzioni, mende, ritocchi o rappezzi di sorta, e quindi l'intervento del bulino venne ridotto al minimo nei capezzoli, nell'ombelico e forse nelle dita dei piedi. La sclerotica dell'occhio incavata profondamente era o a niello argenteo, o di sostanza eburnea o vetrosa (2). Tutto sommato, ed in ragione anche della piccola mole, il nostro è un eccellente prodotto di quell'arte della *caelatura*, tenuta in tanto onore lungo i secoli VI e V, e che venuta man mano perfezionandosi cedette il campo al più agevole lavoro dello scalpello del marmoraio.

Fig. 2.

Si è detto a iosa, e generalmente si ritiene peloponnesiaco il motivo statico a cui è informata la nostra statua, cioè il suo impianto sopra una gamba rigida coll' altra un po' rilasciata; ma fu a ragione osservato (3), che in fondo questo è il motivo di tutti gli Apollini arcaici, i quali non tutti, certamente, sono peloponnesiaci. È quindi logico ammettere un principio statico comune a tutta l'arte arcaica nelle rappresentanze virili, necessaria conseguenza delle condizioni speciali in cui essa si svolgeva e della sua limitata potenzialità; principio che in modo peculiare venne più a lungo conservato e poi elaborato e nobilitato dai maestri peloponnesiaci del V secolo.

Posto questa riserva, è certo che il nostro bronzo ha una importanza notevole per le questioni sullo schema argivo prepolicleteo, poste già e discusse dal Furlwaengler (*MW.* pag. 78 segg., 370 segg.). La nostra statua, sotto questo rispetto, costituisce un precedente, finora ignorato e cronologicamente assai

(1) La fusione in bronzo delle statue fu preceduta da quelle in lamine imbollettate, proprio così come nel medioevo italiano. Lo Studniczka ha pensato che tale fusione sia stata introdotta nel Peloponneso verso il 500 (*Roem. Mittheil,* 1887, pag. 107), ma il Furtwaengler elevò di circa mezzo secolo questa data (*N. Denk. ant. Kunst,* p. 113). Il Furtwaengler crede che dai caratteri esterni di un bronzo si possa definire l'officina o la fabbrica da cui esso è uscito. Se questo criterio fosse veramente applicabile, senza il bisogno di analisi chimiche, sarebbe un argomento di primo ordine anche per dirimere questioni di scuole. Ma senza numerose analisi comparative, fin qui mancanti, io pongo in esso una fede limitata e condizionata. In ogni modo, è da tenere nel debito conto il giudizio di un conoscitore della forza di A. F., il quale ha riassunto in brevi parole le note fondamentali dei bronzi argivi: « intensiver Glanz und tiefdunkle Farbe der Oberflaeche » (*Argiv. Bronze,* pag. 3; *Olympia. Die Bronzen,* pp. 102 e 163).

(2) Trattandosi di bronzi, questo espediente, che imprimeva una nota di grande vitalità, è durato da tempi arcaici fino ai romani, dall'auriga di Delfi, dal Zeus di Olimpia, dallo Spinario Capitolino e dall'Efebo di Monaco, fino alle Ercolanesi, al nuovo Efebo di Pompei, ecc. ecc.

(3) Homolle, *L'aurige de Delphes* in *Monuments Piot.*, IV, 1898, p. 200; Studniczka, *Archaische Bronzestatue des Fürsten Sciarra* in *Roem. Mitth.* 1887, p. 99, è di avviso che Agelada e Canaco abbiano particolarmente studiato e risolto il problema dell' « uno insistere crure » nelle molte statue atletiche da loro trattate. Per l' impianto nei cosidetti Apollini arcaici veggasi Deonna, *Les Apollons archaïques,* pp. 56 64.

significante, dell'ammirabile bronzetto del Louvre (1) e dello stesso Idolino. L'amico G. E. Rizzo ritiene anzi possa essere una copia del ciclo di Agelada, del quale lo Xenocles di Policleto in Olimpia sarebbe una successiva elaborazione (2).

Ma è nella testa, parte nobiliore di ogni statua, che noi troviamo argomento a speciali e sottili osservazioni; ho già detto della sagoma accentuatamente brachicefala del cranio, dell'ovale fortemente allungato, della curvatura armoniosa della calotta; soggiungo che vi ha qualche dissimetria fra l'occhio d., dall' arco superciliare enorme, ed il sin. assai più attenuato; che le orecchie sono sommariamente definite e collocate un po' troppo in alto; che il rilievo delle labbra tumide e sensuali non è stato plasticamente rifinito; che la pinna nasale retta, colla punta ottusa e quasi abbattuta imprime un senso di grazia civettuola. Grazia congiunta a forza, che del resto traspare dall' intera figura, la quale lascia incerti, se rappresenti un giovane già « viriliter puer » od un « molliter iuvenis ». La calotta capelluta è liscia; nei grandi bronzi il dettaglio delle ciocche si esprimeva a cesello, e così in alcuni dei piccoli (p. e. Studniczka o. c. pag. 104, figura); nei marmi invece esso era reso a colore, quando non era dato a scalpello. Nella testa colpiscono stringenti affinità con quella dell'auriga di Delfi, e di qualche tazza di Eufronio; manca solo la lanuggine delle gote, qui ancora liscie, manca quella specie di assopimento che costituisce la espressione negativa del volto. La mancanza del sorrisetto, la conformazione austera, quasi anzi burbera del volto, se noi accogliessimo la tesi del Lang (*Athen. Mittheil.*, 1882, pagina 202), corrisponderebbe al carattere serio dei Peloponnesiaci, diverso per ragioni d'arte e d'indole e di razza dal sorriso eginetico, nato nell'ambiente ionio-asiatico. Ma con quanta discrezione s'abbia ad accogliere questo principio, sopra tutto se applicato a piccoli bronzi, ognuno di leggieri comprende; certo è che un sentimento diverso animava le opere dei peloponnesiaci da quelle degli ionio-attici arcaici, ma è sovente difficile, sopra tutto nelle creazioni minori, il rilevarlo, ed è forse privilegio di pochi eletti, dotati di una percezione e sensibilità artistica squisitissima, il penetrare nello spirito antico animatore di bronzi e di marmi. In ogni modo non può sfuggire il nesso che la nostra testa ha, oltre che coll'auriga di Delfi, anche colla faccia ad ovale oblungo dell'Armodio di Napoli, così tipica ed eloquente nella sua bellezza maschia e nell'espressione di forza brutale, non attenuata da verun alito di bellezza ideale. Ed all'Armodio accosterei sotto questo riguardo anche il noto efebo della Acropoli, Collignon I, pagg. 374-375, nel quale autorevoli critici hanno pure ravvisato un'opera di Kritios e Nesiotes (3). Mi astengo dal discutere, se il gruppo ateniese, nella forma che possediamo a Napoli, vada assegnato ad Antenore od a Kritios e Nesiotes; certo essendo, in ogni caso, che non a plastici peloponnesiaci ma a ionio-attici esso va attri-

(1) Furtwaengler, *Meisterwerke*, tav. XXVIII, 3. — De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre* n. 183.

(2) Cfr. Statua vaticana, Amelung, *Katalog.*, II, p. 414; Helbig, *Füher* [3], i, pag. 118.

(3) Furtwaengler, *Eine argivische Bronze (Winckelmannsprogramm*, 1890, p. 26).

buito. Discordante dal carattere « quadratum » dei Peloponnesiaci risulterà, come nell'auriga, l'insieme del nostro bronzo, al quale ben convengono la indovinate espressioni dello Homolle, a proposito della statua delfica: « malgré sa vigueur et ses fortes epaules, un peu mince, elegant, et allongé »; anche nel bronzo Sciarra, malgrado la maggiore ampiezza toracica, colpisce la lunghezza delle gambe, punto policletee, il che, accanto ad altri elementi diversamente interpretati ha dato luogo a pareri profondamente diversi, di archeologi eminenti e ritenuti maestri in materia (1). Gli è forse che la vecchia tradizione argiva, come anche quella degli ionio-attici, esplicava sopra un fondo tipico comune, espressioni formali quanto a canone rispondenti a due strutture fisiche e somatiche diverse, quella massiccia e tarchiata che piacque poi a Policleto di adottare come suo canone, e quella più svelta e slanciata che in seguito caratterizza Lisippo. Strutture che allora come oggi trovavansi in natura, entro la massa dello stesso popolo degli efebi, e che furono predilette dai due artisti argivi, ma che è assurdo supporre fossero l'esponente fisico delle due razze ionica e dorica.

Toccando ora l'arduo campo delle proporzioni, è necessario studiarle con discrezione, sopratutto attese le modiche dimensioni del bronzo, e tenendosi lontani dagli opposti eccessi cui si lasciarono andare studiosi di questa intricata materia. Certo è che l'armonia ed il rapporto proporzionale delle singole parti del corpo han sempre costituito uno dei canoni sui quali si fonda la plastica greca; ma d'altro canto è accaduto, che per voler troppo sottilizzare e differenziare scuole da scuole, si è caduti nell'inverosimile e nel contraddittorio. L'alt. della nostra testa (mm. 31) non corrisponde qui, come in Prassitele, all'orma del piede che è di mm. 27; ed in rapporto all'altezza totale del corpo di mm. 192 sta come poco più di 1 : 6; laddove, se non fosse la testa eccessivamente brachicefala, le proporzioni della intera figura sembrerebbero a tutta prima lisippee. La larghezza del petto sotto le ascelle (mm. 40) è di alquanto superiore ad $^1/_5$ dell'intera altezza, come avrebbe voluto Policleto. Invece l'altezza del volto da mento a capillizio (mm. 19) da il $^1/_{10}$ precisa dell'intera altezza, e la distanza fra i capezzoli (mm. 27) equivale a quella dall'ombelico al margine inferiore dei grandi pettorali ed all'orma del piede; l'occhio supera di una quantità minima la bocca. La gamba del nostro bronzo è lunga quasi 4 $^1/_2$ orme di piede, mentre nel bronzetto di Ligurió è di sole 3; l'uno e l'altro bronzo sono quindi estranei al canone policleteo, che poneva all'attacco del pene l'altezza media della figura.

Winter e Graef credono di avere scoperto un piede o sistema attico ed uno olimpico nella misura delle teste (2); quanto però sieno incerte queste valutazioni emerge da con-

(1) È noto come lo Studniczka ritenga il bronzo Sciarra-Jacobsen imagine di un giovanetto vincitore, di arte siciliana, del tempo delle guerre persiane (o. c. pag. 106). Il Furtwaengler invece lo ritenne dapprima prossimo alla scuola di Kritios e Nesiotes (*C. Winckelmannsprogramm*, 1890, p. 151), mentre più tardi, dopo esame autoptico lo dichiarò « nicht altgriechisch, sondern italisch ». (*N. Denkmaeler ant. Kunst*, I, 1897, pag. 112, nota 2; *Meisterwerke*, pag. 76, n. 3, pag. 684, n. 3).

(2) *Athenische Mittheil.* 1890, pag. 13.

traddizioni che talvolta esse traggono seco; ad esempio, il bronzetto di Ligurió sarebbe attico quanto alla testa, laddove nell'insieme è un tipo perfettamente argivo. Per il Furtwaengler (1) il modulo migliore delle teste è la lung. dell'occhio (mm. 6) = pinna nasale = apertura della bocca = bocca a mento = 5 volte contenuta nell' altezza della testa. E qui ritorna l'anomalia della nostra testa che dà cinque occhi, mentre in via normale essa ne dovrebbe dare sette. Un altro elemento metrico quasi costante nel frontone occidentale di Olimpia, e perciò ritenuto canonico (2), sta nella equipollenza delle distanze: capillizio — bocca = occhio (angolo interno) — mento inferiore. Tale canone risulta nitido nella nostra statua (mm. 14), laddove essa si sottrae a quell'altro principio della equidistanza di occhio — bocca = bocca — mento, e ciò per la sua struttura accentuatamente allungata; per la stessa ragione è in essa inapplicabile quell'altro canone di Olimpia, pure scoperto dal Kalkmann (o. c. p. 26), che capillizio — bocca a bocca — mento stieno nel rapporto di 2 : 1; e che eguale sia il rapporto di mento — occhio con occhio — capillizio.

Fatte pertanto tutte le possibili riserve, è certo che nella nostra statuetta ed in particolare nella testa, vengono a mancare molti di quelli elementi canonici, che si riscontrano nella vecchia arte peloponnesiaca, ed in particolare ad Olimpia. Invece in essa riscontriamo talune altre note anatomiche, le quali ci portano verso altri indirizzi. Se, ad esempio, esaminiamo la regione del ventre, molle e senza sostegno scheletrico, la quale va dalle costole inferiori ai solchi inguinali ed al pube, la troviamo indicata da un ovale attraversato al centro dalla linea alba, con due solchi traversali, che la dividono in cinque campi. Questa partizione appare solo cogli Egineti o nei bronzi ad essi affini per scuola ed età, come l'insigne torso del Louvre (3). Aggiungasi che la linea alba si arresta all'ombelico, come nell'Apollo di Piombino, in un torso éneo fiorentino, ed in altre opere enumerate dal Kalkmann (op. cit. pag. 134-135). Osservo in fine che comune al bronzo di Adernò ed agli Egineti è la caratteristica cuffia capelluta. Se invece nel nostro bronzo non è, come ad Egina, avvertibile traccia veruna del muscolo dentato, ciò in parte dipende dallo abbassamento delle braccia e dal conseguente stato di rilassamento di esso, che invece nel bronzo del Louvre è persino esagerato.

Il gesto del bronzo adranitano è analogo a quello di molti κοῦροι arcaici, i quali incominciano a staccare le braccia dal torso ed a muoverle timidamente. Per taluni dei bronzetti si è pensato che reggessero simboli; ed effettivamente parecchi di essi tali simboli reggono; ma in molti casi ne erano privi, attesa la piccolezza delle proporzioni; un bronzo di Mileto, del British Museum, nel quale si volle riconoscere l'Apollo di Canaco, reca nella d. un cerbiatto (4). Ma nel nostro la mano d. è troppo aperta, e se mai avesse te-

(1) *Eine argiv. Bronze*, p. 21.

(2) Kalkmann, *Die Proportionen des Geschichts in der gr. Kunst*. XXXV *Winkelmannsprogramm*, pag. 25.

(3) Kalkmann, *Archaische Bronze-Figur des Louvre* (in *Jahrbuch* 1892, pag. 126 e segg.; tav. IV).

(4) Murray, *Greek bronzes* in *The Portfolio* april 1898 pag. 11, fig. 3.

nuto qualche oggetto, doveva essere fuso assieme al resto; e poichè nessuna traccia di esso è superstite, nessun simbolo doveva portare. Altri bronzetti arcaici hanno le mani atteggiate nel gesto della preghiera (1), e non dissimile dovette essere, almeno nella intenzione dell'artista il concetto espresso nel nostro κοῦρος, concetto fors'anche accentuato nell'abbassamento del capo, alquanto dimesso e nell'apertura delle braccia. Le quali però non essendo alquanto protese, secondo lo schema rituale della preghiera, potrebbero anche indicare « etwas Umbestimmtes », oppure essere così mosse per equilibrare la massa del corpo, come il Furtwaengler avvisò per la or citata statuetta. Certo è che la mossa delle braccia rammenta assai quella di un grande bronzo ora berlinese, (2) reintegrato coi simboli di Apollo, integrazione inapplicabile al caso nostro e per la piccolezza dell'imagine e più perchè le mani sono aperte e non socchiuse. In ogni modo, lasciando nel gesto delle mani e nell'atteggiamento del capo un che di vago ed indeterminato, non v'è dubbio che il nostro bronzetto non rappresenti un efebo vincitore, la cui imagine venne offerta alla divinità, nell'atteggiamento rispettoso di chi si presenta al nume, sia pregando, sia offrendo simboli o donari, sia sacrificando (si rammentino le figure sacrificanti nelle monete di Selinunte e di Himera).

Nei primi del sec. V in Sicilia e nella Magna Grecia erano in voga piccoli maestri ionici e ionio-attici ambulanti, assieme ai quali non mancavano anche gli argivi. Parlo di scuole in un senso molto lato, perchè dagli uni come dagli altri si conservava solo una eco lontana ed un vago riflesso dello stile dei grandi maestri. Ed il Furtwaengler a questo proposito (3) ha segnalato piccoli bronzi del Mezzogiorno, nei quali egli ha creduto di scorgere l'indirizzo artistico di Kritios e di Nesiotes, di Kalamis e persino di Pitagora da Reggio. Nel caso nostro, a sostegno dell'ionismo del bronzo, può essere argomento di qualche peso la circostanza che esso proviene da una città di barbari, che furono sempre ed esclusivamente nella sfera politica e commerciale della calcidese Catana.

So bene che i nomi di Pitagora e di Kalamis, che si sono fatti per l'Auriga di Delfi e per altre statue non rappresentano che dei nomi vuoti, perchè di codesti maestri non possediamo una sola opera segnata e sicura, malgrado i tentativi, sovente ingegnosissimi, con cui uomini di valore hanno tormentato la loro mente per arrivare a conclusioni positive (4). Se tanta dubbiezza domina ancora a proposito delle grandi opere, tanto maggiore sarà il riserbo che ci viene imposto dall'esame di un piccolo bronzo a poco più di un decimo dal vero. Ci basti dire che alla fondamentale solidità peloponnesiaca esso aggiunge

(1) Furtwaengler, *Neue Denkm. ant. Kunst,* tav. V, pag. 127.

(2) Furtwaengler, *Sammlung Sabouroff*, tav. VIII-XI e testo relativo.

(3) *Meisterwerke* pag. 76 e 676; *N. Denk. a. Kunst* p. 132.

(4) Acutissimo sopra tutto il tentativo di von Duhn di rivendicare a Pitagora il bronzo delfico, attraverso la lezione di Anassila, che egli fa rivivere nella controversa epigrafe della base (*Zum Wagenlenker von Delphi* in *Athen. Mittheil.* XXXI pag. 421 e segg.).

una certa agilità, e, vorrei dire, grazia ionica, sopra tutto negli arti inferiori e nella testa; e forse esso fonde in armoniosa unità gli indirizzi, ancora debolmente accentuati nelle opere minori, di scuole diverse (1). Il nostro bronzo nella muta ed indefettibile sua bellezza assomma quei caratteri diversi e pur così evidenti, a differenziare i quali, secondo scuole, e più secondo artisti, si è affannata, e sovente spuntata, la critica archeologica dell'ultimo ventennio. Per l'artista puro, che sente ed ammira soltanto la bellezza plastica, esso è un eccellente lavoro uscito dalle mani di un artista minore, che precede di poco oltre un quarto di secolo il fiore della scuola di Fidia che sulle ruine precedenti creò l'arte nazionale per eccellenza. Egli ci diede non un tipo ideale ma l'effigie un po' convenzionale di un efebo vincitore, fisicamente bellissimo, ma che nel volto freddo, quasi triste ed impassibile, non lascia scorgere luce d'intelligenza.

Statuetta in bronzo rappresentante un Siculo.

Fa il più strano ed evidente contrasto colla bella ed artistica statuetta efebica che or ora ho illustrata un altro bronzetto proveniente dalla stessa località, e che si esibisce in due vedute alla fig. 3. Le buone riproduzioni e le deficienti qualità artistiche di esso ci esimono da una lunga e minuziosa descrizione. Il bronzo rappresenta un uomo dalle forme tozze e un poco massiccie, in atto di incesso, il torace coperto da uno spesso e brevissimo corsetto a corte maniche, il ventre ed i fianchi angusti fasciati da un cinturone che lascia in vista i genitali, malamente abbozzati: tutto il resto del corpo è nudo. Il sommo della testa è protetto da un calottino striato, ritagliato fratescamente nel contorno, e che ci lascia perplessi se, nella limitata potenzialità dell'artista, voglia esprimere il cuojo capelluto, oppure una foggia speciale di copertura villereccia, una specie di zucchetto. Il volto di forma trapezia è vigoroso ma orribile; bulbosi gli occhi, informi e rudimentali le orecchie, ampia la bocca, prominente, contorto ed acuminato il mento, basso e largo il naso; e tutti questi particolari ottenuti più che nella fusione diretta, accennante appena le singole parti, con forti ritocchi di un rozzo cesello. Le braccia piegate ad angolo e protese, con evidente sproporzione delle due parti onde constano, finiscono in due mani mostruose; aperta e supina la destra, chiusa la sinistra con foro cilindrico per reggere un'asta. Anche nelle mani, delle rigature geometriche a bulino indicano dita e falangi; la stessa osservazione vale per i piedi; il dorso di essi pare limato e le dita brevissime sono differenziate da solchi appena avvertibili. La massa dei glutei è debolmente accentuata, e mediante un lungo e profondo colpo di lima è indicato il solco che li partisce. Dall'esame generale

(1) Si leggano le belle pagine del Furwaengler (*L. Winckelmannsprogramm* pag. 26-28) nelle quali colla sua finissima percezione artistica ha tentato differenziare i due indirizzi, attico ed argivo, nelle stesse figure che hanno comune lo « Standmotiv » e che mettono capo ad Agelada ed all'Apollo dall'omphalos. L'espressione degli ionio-attici ha qualche cosa di « düsteres und dumpfes », che pare di scorgere anche nel volto della nostra statuetta.

consegue che è improprio parlare di stile e di modellato, che nel senso artistico della parola non esistono, ed erano ignoti all' artefice, il quale imitava con crudo naturalismo, ma con altrettanta incapacità tecnica ed artistica, il soggetto che egli si era prefisso di riprodurre. Splendida è invece la patina, che forma una epidermide verde chiara, compatta, uniforme e brillante. L'altezza della figurina è di mm. 116.

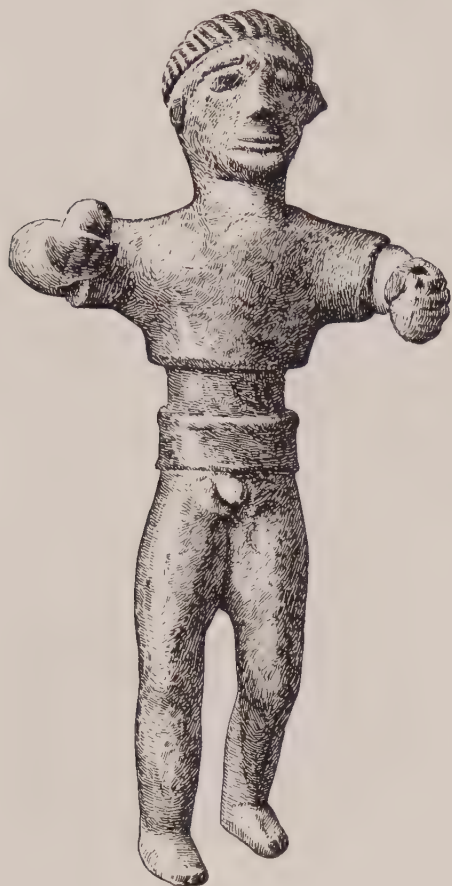



Fig. 3. Fig. 3.

I problemi che questo aborto dell' arte ci prospetta sono di doppia indole: rappresenta esso un barbaro? È esso prodotto di arte barbara o di uno scadente artista greco al servizio dei barbari? La dizione « barbaro » interviene imperiosa e per il carattere artistico negativo del bronzo, e perchè barbaro l' ambiente in cui esso fu scoperto, e barbara la civiltà che sin qui conosciamo dal Mendolito (1). Disgraziatamente gli storici che tratta-

(1) Al Mendolito, luogo impervio, selvaggio e pericoloso quanto mai, non ho potuto ancora fare scavi, ma lo ho più volte visitato riportandone l' impressione che vi fosse una città di Siculi, durata fino al V sec., e nell' ultima sua fase dotata di una civiltà ellenizzante. Le più notevoli scoperte colà avvenute sono: il grande ripostiglio di bronzi (*Bull. Paletnol. Ital.* 1910, pag. 43) e le due prime iscrizioni sicule, che si conoscano (*Notizie Scavi* 1912, pag. 416).

rono della Sicilia antica, pur avendo sovente toccato delle relazioni fra Siculi e Greci, mai dedicarono, non dirò qualche pagina, ma nemmeno qualche riga a descriverci la condizione ed il costume delle popolazioni indigene, le quali Diodoro, da buon greco, per quanto siceliota, gratifica sempre con l'epiteto di βάρβαροι; e βάρβαρος διάλεκτος chiama la loro lingua (V. 5, 35); con ciò Diodoro, che non era etnografo, e quanto meno paletnologo, credeva di aver detto abbastanza. Data questa condizione negativa della letteratura antica, alla quale è vano attingere, è alquanto difficile la rievocazione della civiltà e sopratutto del costume siculo, non dirò nei secoli più remoti e veramente preistorici, ma anche, in quelli più tardi, od all'inizio del V, chè non più antico di esso io giudico il nostro bronzo. Anzitutto non è greca l'acconciatura del capo, sia che in essa vogliasi vedere uno speciale trattamento della chioma, accuratamente rasata attorno al vertice craniale, od anche una copertura peculiare. Il breve e spesso corsetto che protegge il torace rammenta assai da vicino il χιτωνίσκος di molte figure muliebri arcaiche, ad esempio le Moirai e l'Atalante del vaso François (1); ma tale spiegazione è inammissibile in un soggetto virile ed a quanto sembra militare, e perciò io preferisco vedervi una corazza di materia flessibile, ma spessa e forte, di cuoio o di lino; quindi verosimilmente una di quelle λινοθώρηκες che Greci ed anche Barbari portavano all'epoca omerica, ed anche dopo (2). Non abbiamo sin qui prova monumentale di sorta, nè è verosimile, che i Siculi, anche in tempi storici si coprissero colla corazza metallica, cioè coi γύαλα che dal 700 circa vennero adottati dai Greci. Ritengo pertanto che lo spesso corsetto ad uso corazza della nostra statuina fosse o di spessa maglia di lino, ovvero di cuoio. Il cinturone che cinge il ventre ed i fianchi ricorda molto bene le grandi ed ampie cinture in cuojo, portate oggi ancora dai montanari calabresi, denominate « currìe », ed un tempo portate forse anche da quelli della Sicilia, che avevano costumi quasi identici ai calabresi. Esso era certamente in cuoio spesso, ma una fortunata scoperta, avvenuta nel sito stesso del nostro bronzetto, ci rivela, ciò che prima non si conosceva affatto, qualmente cioè anche i Siculi dell'età protostorica possedessero quel cinturone in bronzo, che sembrava specialità degli Umbro-Italici dell'età villanoviana (3). Il più volte citato ripostiglio di bronzi del Mendolito di Adernò, ci ha tramandato, fra intere e frammentate, ben tre dozzine di cinturoni in lamina sottile, decorati a sbalzo, a stampo, ed a punta, alti da 5 a 10 cm. e di lunghezza varia, ma sempre tale da abbracciare tutto il ventre. Essi non hanno la forma a losanga di quelli italici, ma la rettangolare, sono muniti al margine di fori, per assicurarli sopra una striscia di cuojo; e poichè tutto quell'insigne gruppo di bronzi è ancora inedito e lo sarà per lungo tempo, mi piace, qui riprodurre, un paio degli esemplari tipici.

(1) Helbig, *Das Homerische Epos,* II ed. pag. 201-202.

(2) Helbig, op. cit. pag. 294; Reichel, *Ueber homeristhe Waffen* pag. 111; Saglio, *Dictionnaire* s. v. *Lorica* pag. 1303.

(3) Orsi, *Sui cinturoni italici della prima età del ferro,* (Bologna, 1885).

Dato il grande numero con cui questi pezzi sono rappresentati nel ripostiglio di Adernò, data la provenienza dalla identica contrada, e malgrado la divergenza cronologica piuttosto rilevante (circa 700 - circa 500 a. C.), io sono di avviso, che essi costituiscano un commento preciso ed eloquente al costume della nostra statuetta. Essi formavano un capo dell'armamento ed al tempo stesso dell' ornamento dei Siculi dall' VIII sec. fino al V, alla quale età o poco prima io assegno la singolare figurina. Il fatto poi che io non ne abbia mai trovata traccia di sorta nelle centinaia di sepolcri della terza fase di civiltà sicula da me esplorati,

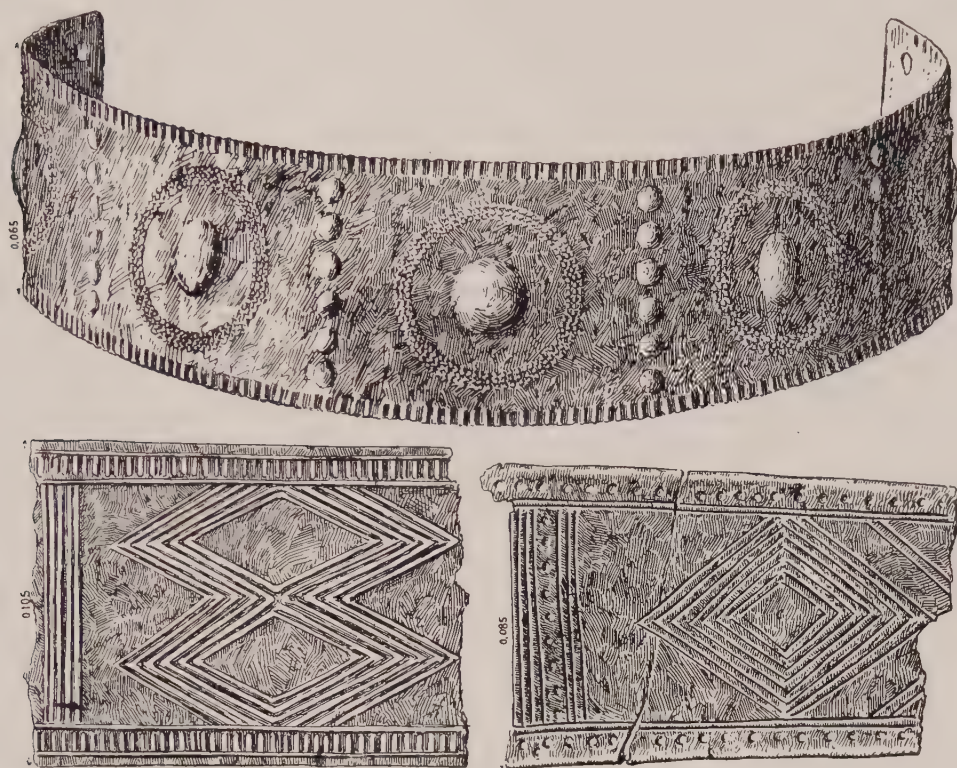



Fig. 4.

dimostra una volta di più, quanto lacunoso sia il quadro di codesta civiltà, quale noi abbiamo cercato di rievocare e di ricostruire dal contenuto, sia pur ricco, delle necropoli. Non è inverosimile che i Siculi abbiano appreso dai Greci dell' VIII e VII secolo questa parte della loro armatura; ma anche di ciò, fino a questo istante, ci mancano le prove archeologiche. Sappiamo però che i Greci dell'epoea possedevano cinturoni metallici (Helbig, o. c. pag. 288 e segg.), ma poichè nel caso nostro si tratta di costume e civiltà barbara, io non entro nel dibattito, se questo oggetto s'abbia ad identificare col ζωστήρ o colla μίτρη omerica, che alla loro volta i Greci avrebbero appresa dai Fenici, come sembra dimostri la figurina di guerriero di Antarados, Helbig. p. 35 fig. 5.

Esaminata la figurina in sè, nel suo costume e nel soggetto che essa vuole esprimere, aggiungerò brevi considerazioni d'indole artistica. Quando si tratta di figurine rozze, barbare, crudamente naturalistiche e senza stile, quale è appunto la nostra, conviene anzitutto ricercare l'ambiente nel quale l'opera è nata. Ove si tratti di ambiente classico, la insufficenza artistica può spiegarsi con ragioni di arcaismo al tutto primitivo, oppure colla incapacità di artieri inferiori ed inetti. A questo riguardo è bene riconoscere, che anche la Grecia, per quanto paese classico in modo eminente, ci ha dato, e da contrade diverse, piccole opere informi e senza stile (1), le quali denotano appunto come accanto agli artisti degni di tal nome anche qualche povero mestierante dozzinale tentasse la figura umana nei suoi vari atteggiamenti. È sopratutto nei santuari, tra la massa degli ex voto del volgo più povero che spuntano queste cosucce povere d'arte e di forma, e senza pretesa.

Che se invece trattisi di ambiente barbaro, la spiegazione si affaccia pronta ed evidente, e va ricercata nell'assenza di una vera scuola artistica; a questo riguardo l'esempio più preclaro ci viene offerto dalla Sardegna coi suoi copiosi e bizzarri bronzi barbari, barbari ma pur preziosi, in quanto essi ci hanno tramandata la imagine reale dei suoi villici, pastori, guerrieri, devoti, devote, e persino di talune divinità, che per nessun'altra via avremmo potuto conoscere (2). Nei casi poi di non accertata provenienza, è l'esame del soggetto che regola il nostro giudizio; così, ad esempio, non reputo greco ma barbaro un bronzo della collezione De Clercq (3), e lo dico barbaro non solo perchè manchi il luogo di origine, ma per l'aspetto generale che esso offre. Il caso nostro, un po' diverso dai precedenti, segna quasi un compromesso od una transazione fra le due forme precedenti. Il bronzo del Mendolito viene da una città barbara, ma fu creato nel momento in cui essa accoglieva a larga mano i prodotti dell'industria greca. Io non lo ritengo più antico della prima metà del sec. V a. C., e vi ravviso uno di quei rudi Siculi, che alle falde dell' Etna nevoso abitavano nelle forre del Simeto, per lungo tempo inaccessibili all'influenza politica, ma non già a quella artistica ed industriale della non lontana Catana. E di un Siculo era probabilmente anche quella rozza imagine in calcare, vestita di uno strano costume, proveniente

(1) Così è greca nello schema e nel costume la donnetta di Lusoi: Furtwaengler, *N. Denkmaeler ant. Kunst.* II (München 1900), pag. 571, tav. I, ma semibarbara nella sua esecuzione, dovuta ad una povera scuola locale. Greci certamente il bronzetto di Phauleas e la testa marmorea edita dal Kuruniotis (Studniczka *Athen. Mitth.* 1905, pag. 65 e segg., tav. IV; Kur. Ibid. 1908, pag. 165 e segg., tav. VI), ma espressione di arte e di costumi grossolani di una regione povera e montana quale fu l'Arcadia, appartata per di più dalle grandi correnti artistiche. Potrei arricchire di altri pezzi quella lista, ma lo reputo superfluo. Mi basti soggiungere come fra gli stessi bronzi dell'Acropoli vi abbiano alcune figurine molto arcaiche e schematiche, dove invano si cerca un qualsiasi alito d'arte (De Ridder, *Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, pag. 239-244).

(2) Perrot, *Hist. de l'Art*, IV, pag. 64 e segg.; Spinazzola, *I bronzi sardi e la civiltà antica della Sardegna*; Taramelli, *I problemi archeologici della Sardegna* (in *Memnon*, II, pag, 31 e segg.).

(3) De Ridder, *Collection de Clercq. Bronzes.* N. 258, pag. 174, tav. XLII

da Terravecchia di Grammichele (1), che, pur avendo dato una quantità di ex voto di decisa impronta greca, era una città barbara (Echetla?), ma assai aperta all'alito vivificatore dell'arte greca. Ma anche nelle gole del Mendolito l'efebo bellissimo in bronzo, che ci ha più addietro intrattenuti, segna il raggio divino dell'arte ellenica; ma fu lampo fugace, che non valse a trasformare, come avvenne a Centuripa ed altrove, in colta e civile città la barbara borgata Sicula. Travolta nelle guerre d'indipendenza di Ducezio, essa scompare poco dopo dalla storia e dalla carta archeologica della Sicilia.

Omuncolo e simplegma di arte sicula.

Di fronte alla prodigiosa ricchezza di bronzi figurati sardi sta la assoluta mancanza di essi nell'ambiente siculo; o per essere più esatti, la loro estrema scarsezza, perchè io credo che il tozzo e rude omuncolo del Mendolito sia il primo esemplare specifico di una plastica indigena. Io ritengo che di così fatta arte vi abbia qualche altro raro campione sperduto nelle raccolte pubbliche e private di bronzi in Sicilia. Ma in ogni caso essi devono essere scarsi di numero e scadenti per arte così, che fin qui non hanno destata l'attenzione di veruno studioso. Avendo passato in esame la abbastanza ricca serie di bronzetti figurati, da me in un quarto di secolo formata nel Museo di Siracusa, mi sono soffermato sopra due, di carattere barbarico e nei quali io ravviserei prodotti dell'industria sicula.

Fig. 5.

Il primo di essi è l'omuncolo riprodotto nella fig. 5, alto mm. 103, e non privo di molte analogie tecnico-stilistiche (mi si passi questa dizione) con quello del Mendolito. Anzi tutto l'imperfezione così della lega metallica, come della fusione, che sull'occipite, sul dorso, nelle natiche ed in una coscia ha lasciato delle fitte e minute porosità. Parlare poi di anatomia in codesti aborti dell'arte vorrebbe dire abusare di una espressione ad essi

(1) La figurina fu da me illustrata in *Monum. Ant. Lincei*, vol. XVIII, tav. II, col. 124. Per i grandi depositi di terrecotte greche di Grammichele, oltre di questa monografia, si consulti anche la mia precedente pure in *Monum. Ant. Lincei*, vol. VII, pag. 201 e segg.

inapplicabile. La struttura craniale è un po' diversa da quella del bronzo adranitano; il viso piccioletto ed accentuatamente prognato, colle gote gonfie, è contratto in un ghigno, fra l'orrido ed il grottesco; occhi, naso, bocca, piccolissimi, e quest'ultima ottenuta con un breve colpo di punta; la chioma evidentemente è trattata ed indicata alla foggia dei κοῦροι greci arcaici, colla lunga falda occipitale, tutta ripresa a fitti e minuti tratti di bulino. Il torace piatto e trapezio, coi capezzoli e l'ombelico punzonati, è cinto da una stretta fascia, appena avvertibile nella pessima fusione, e certo corrispondente al cinturone, così nitido nella figurina del Mendolito. Nel dorso il solco spinale e la divisione dei glutei, e così i particolari dei gomiti e delle ginocchia sono indicati a punta. Il gesto delle mani è identico a quello della statuina consorella. Colla quale questa, proveniente, così si assicura, da S. Agata di Militello (Messina), è non solo sincrona, ma al pari di essa prodotto di arte indigena, e raffigurante un indigeno, cioè un Siculo nello stesso atteggiamento di quello adranitano, ma colla chioma trattata alla greca.

Fig. 6.

Nella serie dei bronzi figurati del Museo di Siracusa ho scavato un altro pezzo, nel quale io ravviso tutta l'impronta della plastica sicula, che non fu mai in grado di uscire dallo stadio della infantilità. È il simplegma riprodotto al vero alla fig. 6. Un uomo ed una donna nudi, effigiati di prospetto, si tengono abbracciati cingendosi col braccio d. ed il sin. le spalle ed i fianchi; il gruppo impostato su di un piccolo plinto non è più alto di mm. 74. Opera più povera e puerile non si potrebbe concepire; le teste globulari hanno il volto carenato e sagomato a muso di civetta, o di testuggine, colla bocca obliqua e gli occhi indicati da un solco e da due fori profondi. In ambedue le figure i seni sono vivamente accentuati, ma più nella donna, nella quale è dubbio se siasi espressa la natura, laddove nel maschio la virilità è indicata in modo vigoroso. Le due braccia che cingono i corpi sono di una lunghezza assurda e fanno un movimento innaturale e serpeggiante. L'uomo regge nella sin. uno scodellone (cotanto caratteristico delle popolazioni sicule cis e transfretane) e la donna ha la destra aperta. Questo meschino gruppo fu acquistato con una collezione di antichità svariatissime formata a Vizzini,

con materiali della regione circostante. Si ricordi che Vizzini e Licodia Eubea, vicinissimi, sono in piena regione sicula, e dal loro contado possediamo necropoli ed oggetti copiosissimi di quella civiltà, sopratutto nella sua III e IV fase. Esso non meriterebbe forse l'onore della pubblicazione, se non presentasse delle stringenti analogie, di non dubbio significato, con gruppi analoghi, provenienti da strati ed orizzonti ben definiti. Ricordo anzi tutto gli esemplari cotanto affini, provenienti dalla necropoli di Torre del Mordillo (1); in essi l'arte è più semplice, più sommaria l'esecuzione, ma identico il soggetto ed il concetto; vorrei dire che quelli di Torre del Mordillo sono più antichi del siciliano, ma potrei anche prendere abbaglio. Molti anni addietro (*Notizie*, 1902, pag. 38) accennai timidamente alla possibilità che quella necropoli fosse sicula; oggi, dopo le vaste scoperte del suburbio locrese, ritengo di poter sostenere con migliore fortuna quella tesi (2). E nuovo argomento si aggiunge dal nostro bronzetto siciliano, e da altri esemplari pressocchè identici nella necropoli suburbana locrese di Canale-Ianchina, che è sicula per ragioni storiche ed archeologiche diverse, da me svolte in loc. cit. Un 24 anni addietro io acquistai uno di codesti piccoli symplegmata, proveniente dai colli locresi di Canale-Ianchina; e nei recenti scavi di quella necropoli ne ebbi un altro esemplare ancora inedito. La simultanea presenza di qua e di là dello stretto di vari esemplari di un soggetto identico, che manca assolutamente negli altri strati italici, non solo, ma anche europei, non è certamente casuale, ma è l'espressione di concetti naturalistici e di rozze forme d'arte comuni alle popolazioni anelleniche delle due regioni attorno al « fretum siculum ». In fine mi viene molto a proposito un altro esemplare, che vedesi al vero alla fig. 7 e proviene dalla sicula Centuripe. Fu rinvenuto in scavi regolari (VII, 1911) in contrada S. Giovanni, dentro una tomba di fanciullo a nuda fossa, che dalle ceramiche non ritengo anteriore al sec. III. Presso il cranio del morto, e forse appeso al collo, stava il piccolo gruppo, con avanzi del filo di sospensione. Senza dubbio esso è un oggetto assai più antico della tomba, cioè siculo, raccolto come curiosità e portato come amuleto. Nel IV-III secolo la civiltà centuripina era completamenta greca, anzi cotanto raffinata, che torna impossibile vedervi un prodotto contemporaneo.

Fig. 7.

Dell'uso e del significato di codeste figurazioni toccherò con brevi parole. Gli esemplari di T. d. Mordillo vennero interpretati come pendaglietti, ornamentali non solo, ma simbolici e profilattici. Analoghe figurine in bronzo, ma isolate, non a coppie, muliebri, sicuramente adibite come pendagli, apparvero a Novilara (3), ed in esse la natura è espressa brutalmente e senza ritegno, malgrado il gesto della Venere pudica, a cui le braccia sono

(1) Pasqui, *Notizie d. Scavi*, 1888, tav. XV, fig. 22, pag. 256; altri due esemplari si ebbero dalla tomba XVIII (o. c., pag. 255).

(2) Orsi, *Scavi di Calabria nel 1911 (Supplem. Notizie 1912)*, pag. 44 e segg.

(3) Brizio, *La necropoli di Novilara*, col. 197-198.

atteggiate. L'esemplare siciliano, attesa la basetta di cui è munito, non era certo un pendaglio; verosimilmente esso decorava il coperchio di un vaso metallico, se non era anche un gruppetto autonomo con carattere di ex voto.

Quanto al soggetto, sebbene il symplegma non sia osceno, nel suo rude realismo accenna al culto delle forze e del principio della fecondazione, inteso forse nel senso più lato; sentimento che si esplica così nelle figurine di Novilara, come in altre muliebri, fittili, enee o lapidee, apparse in strati disparatissimi per età, regioni e pertinenza etnica (1). E tali figurazioni della donna nuda non sono forse estranee all'idea del matriarcato ed al culto della donna-madre (2), che presso popoli primitivi e di sentimenti grossolani non era circondato del velo gentile del sentimentalismo, ma s'inspirava più che altro alla cruda realtà. Escludo però che i nostri gruppi abbiano un significato religioso e sieno connessi colla rappresentazione della donna nuda, sia essa divinità o meno, diffusa di preferenza dall'Oriente, ed argomento a tante controversie e discussioni di dotti (3).

Testa marmorea di Megara Hyblaea.

La bella testa in marmo pario a grana media riprodotta da tre lati alle figure 8 e 9, fu già da me pubblicata in un articolo che dirò clandestino (4), perchè sfuggito agli archeologi, forse in causa delle pessime foto-incisioni, ond'era corredato. Esse non davano veruna adeguata idea nè del pregio artistico, nè delle peculiarità stilistiche dei marmi in esso divulgati. Ho sentita quindi la necessità di pubblicarla da capo, non perchè io abbia da aggiungere molte cose a quanto allora dissi, ma perchè attese le infelici e piccole fotografie, il marmo si doveva considerare come inedito.

È una testa giovanile, efebica, o, come oggi suol dirsi, di κοῦρος, il cui volto è stato quasi per intero distrutto; archi sopracigliari, naso, labbra e mento sono abrasi; s'intravvede nonpertanto una faccia giovanile pienotta e rotonda, cogli occhi a mandorla non soverchiamente profondi, nei quali è esattamente indicata la pupilla. Tutta la massa craniale euritmica, cioè tanto alta quanto profonda o lunga (cm. 14), è letteralmente coperta da una fitta capigliatura quasi muliebre, la quale, irradiando dal vertice craniale scende corta sulla fronte, lunghissima e spessa attorno a tutto il collo, nascondendo le orecchie, non indicate. Tenuta a posto da un nastro o cordone, non certo metallico (5), ma tessile e flessibile, essa è stata da un lavoro

(1) Hoernes, *Urgeschichte der bild. Kunst in Europa*, pag. 88-104, 461 e segg.; Mosso, *Le origini della civiltà mediterranea*, pag. 90 e segg.

(2) Hoernes, op. e loc. cit.; Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo e gli Scavi di Creta*, pag. 223 e segg.

(3) Reinach, *Les déesses nues dans l'art oriental et dans l'art grec* (In *Rev. archéol.*, 1895); Idem, *La sculpture en Europe avant les influences gréco-romaines*, pag. 91 (Dall'*Anthropologie*, 1894-96).

(4) *Sculture greche del R. Museo Archeologico di Siracusa. Nota*, nei *Rendiconti R. Accad. Lincei.* Roma 1907, pag. 4-6 dell'estratto.

(5) Veggansi le ragioni di questa interpretazione apud Deonna, *Les Apollons archaïques* pag. 100 e segg.

Fig. 8.

sapiente e paziente del parrucchiere, κομμωτής, riprodotto fino alle minuzie dallo scultore, divisa, partendosi dal vertice, in listarelle piatte, alternate con altre cilindriche, le quali, fitte e serrate, finiscono alle estremità in riccioli terminali distribuiti sulla fronte e sulle spalle (fig. 9). È un saggio di quella raffinata virtuosità cosmetica, che oggigiorno noi applicheremmo appena ad un adolescente « bebé », che nel Quattrocento italiano rivisse nei gentili paggi e donzelli, che nel secolo VI ed agli inizi del V a. C. era di moda, se non costante certo frequente, presso gli efebi e talvolta anche negli adulti. Il *Corpus* dei tipi apollinei che ora noi possediamo quasi completo per opera del Deonna, e l'articolo *Coma* nel *Dictionnaire* del Saglio (vol. I pag. 1355 e segg.) offrono un largo campo di osservazioni e di studio in questa parte del costume e dell'arte arcaici, la cui più bizzarra espressione viene raggiunta dalla testa Rampin. È superfluo che io insista sulle differenze della moda efebica più arcaica, sopratutto nella larga falda rettangolare, che ondata e vellicata scendeva sul collo e sul dorso. La nostra testa invece colla sua massa sciolta e ben pettinata, che cinge a mantello tutto il capo, nascondendo le orecchie (1), rappresenta una tappa intermedia di questo tipo, che raggiunge la sua più libera e disinvolta espressione nello Spinario Capitolino, derivato da un originale del sec. V, sia esso di arte peloponnesiaco, o come altri pensano, beotica (2). Ora il modo speciale con cui è trattata la chioma della nostra testa sia nella disposizione generale, come nel rendimento del dettaglio la assegna in modo non dubbio alla fine dell'arcaismo, e con tutta probabilità ai primi del sec. V; certo essa è anteriore al 482, anno in cui Megara venne distrutta. Nella serie dei κοῦροι, la maggior parte dei quali sono torsi acefali, manca il nostro tipo, che dobbiamo cercare altrove; appena una testa, ora berlinese, di ignota provenienza (3), porge la stessa distribuzione della massa capillare sulla calotta, ma essa si ritorce, ammassandosi come in un voluminoso cercine che gira dalla fronte all'occipite. Parziali riscontri nel trattamento della chioma frontale e sulla calotta noi troviamo altrove in regioni e presso scuole diverse; così a mo' d'esempio nella celebre testa efebica dell'Acropoli n. 689 (4), in una testa della raccolta Barracco (5), in una statua efebica dello Ptojon (6), in una probabilmente siciliana del Museo Biscari di Catania etc. (7).

Ma è sopratutto ad Olimpia, in una fase artistica assai più progredita, che noi troviamo questa chioma a zazzera, portata non più da giovanetti ma da adulti, come nel

(1) Negli Apollini più arcaici esse sono sempre in vista, fungendo quasi da elemento tectonico, che separa la chioma frontale dalla occipitale.

(2) Helbig, *Führer* 3ª ediz. 1912 pagg. 544 e segg., 598; Bulle, *Der schöne Mensch*, 2ª ediz. pag. 357. A tutt'altra età e maniera, l'ellenistica, lo portano altri studiosi; sui quali veggasi Sieveking, *Münchener Jahrbuch*, 1912 pag. 129-130.

(3) Deonna, op. cit. n. 159 pag. 249; *Beschreibung der ant. Skulpturen d. K. Museen zu Berlin* n. 536 p. 210.

(4) Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes* p. 375, fig. 39.

(5) Helbig, *La collection Barracco.* tav. XXIX.

(6) Collignon, *Histoire de la sculpture.* I, pag. 315.

(7) Petersen, *Rœmische Mittheil.* 1897 pag. 124, tav. VI.

vecchio assiso (Myrtilos?) del frontone orientale, e nei residui di un Centauro di quello occidentale. Ma Olimpia ci allontana soverchiamente dalla nostra scoltura, ancora tenacemente legata alle tradizioni arcaiche, comecchè un po' attenuate.

Le verghettature simmetriche denotanti i piccoli partiti della capigliatura, la loro durezza, ed altri particolari ancora, ad un osservatore preoccupato da preconcetti potrebbero denotare la tecnica del bronzo e quindi la traduzione in marmo di un'opera metallica, di cui nella chioma dell'Apollo di Piombino avremmo un esempio insigne. Ma per quanto le strigilature dure e serrate del nostro marmo richiamino in qualche guisa una tecnica metallica, io non penso affatto ad una derivazione dal bronzo. Nel VI ed in parte nel V secolo le due tecniche procedevano parallele con punti di contatto, ma i grandi bronzi eran sempre di gran lunga più costosi e più rari dei marmi. In fatto di acconciature lo scultore cercava di rendere la moda del tempo, un po' caricando e manierando; del resto dava quello che i suoi mezzi di lavoro e le sue risorse gli consentivano, nè io vedo il bisogno di ricorrere ogni momento alla tecnica del bronzo, di cui si è soverchiamente usato ed abusato.

Fig. 9.

La nostra testa rivela qualche cosa di nuovo sulle condizioni dell'arte siceliota del tempo? Già anzitutto non sappiamo, se la statua sia stata scolpita in Sicilia, o portatavi in abbozzo. Ma anche consentendo in un lavoro genuinamente siceliota, la pessima condizione del volto ci consiglia di andar cauti nelle deduzioni. La struttura euritmica del cranio ricorda molto quella delle Aretuse nei tetradrammi siracusani arcaici; e la stessa osservazione può valere anche per diverse teste di Selinunte, l'unica città siceliota di cui possediamo un ragguardevole complesso di scolture. Questa, dirò così, quadratura di talune teste selinuntine era già stata rilevata (1), ed è altresì certo che il linguaggio delle forme craniali ci riconduce con una certa insistenza ad Olimpia. Con che non accetto la tesi assoluta, che se molti elementi dell'arte arcaica siceliota hanno vivi rapporti colla peloponnesiaca, tutta intera la produzione plastica del sec. VI e dei primi del sec. V in Sicilia debba di necessità derivare dal Peloponneso (2). L'arte greca del VI sec. ha ancora un fondo comune troppo vasto, e la differenziazione delle singole scuole, non sempre agevole, è stata talvolta basata sopra criteri subbiettivi.

(1) Kekule, *Festschrift für Otto Benndorf*, pag. 122 e segg.

(2) Rizzo, *Di una statua fittile di Inessa e di alcuni caratteri dell'arte siceliota*. Idem, *Busti fittili di Agrigento* (*Oester. Jahresh.* 1910 p. 77) ha ragionevolmente dimostrato, che se l'arte siceliota durante la prima metà del V secolo è una « provincia delle scuole peloponnesiache », non vi mancano anche elementi ionio-attici, di cui è esempio insigne la grande statua fittile di Grammichele, da me divulgata in *Monum. Ant. Lincei* XVIII (1908) pag. 136 tav. IV-V.

Nel caso nostro specifico la struttura della testa, che si accosta ad esemplari di Selinunte, e, colla debita riserva di tempo, di Olimpia, può essere accolta con una certa discrezione, in sussidio della tesi sopraenunciata.

La testa proviene da Megara Hyblaea, non da scavi sistematici, ma da lavori agricoli, e precisamente dalla contrada S. Gusmano, che è immediatamente attigua alla città; non si esclude che possa essere appartenuta all'imagine di un defunto eroizzato, non essendosi segnalate in quella parte della campagna tracce di santuario. Ma in sostanza, trattandosi di un piccolo marmo mobilissimo, ogni tentativo di spiegare la destinazione della statua urta contro difficoltà insormontabili.

Fig. 10.

Testa marmorea e testa fittile di Siracusa del sec. V.

La testa megarese a capigliatura fluente, segna, con alcune di quelle da me addotte, il tipo dirò così iniziale, da cui nel sec. V si svolsero, sopra tutto ad opera di scuole argive e peloponnesiache, alcuni tipi atletici ed efebici, divenuti celebri nella storia della plastica greca.

Ad un momento assai più progredito dello stesso indirizzo spetta una testa, disgraziatamente assai mutila e logora, che esibisco alla fig. 10. Dessa è in marmo a fine impasto zuccherino, probabilmente pentelico, e misura in alt. mm. 160 per mm. 120 di lunghezza massima; proviene da cavi edilizî in Siracusa e precisamente dalle vicinanze del Mercato. Anche qui la sagoma craniale è perfettamente euritmica e quadrata (assi millimetri 12×12), e la massa capillare irradiando dal vertice del capo per solchi ondulati si dispone tutto attorno alla calotta cranica in una grossa ciambella, di sotto alla quale, sull'occipite, scappa fuori una larga falda, che scendeva sul collo e non sappiamo anche se sulle spalle. Con questa moda, che tanto sa ancora di vecchio, convengono alcuni elementi formali del volto, almeno per quel poco che è dato scorgere attraverso le profonde lesioni che lo hanno guastato. Certamente l'occhio a mandorla coi margini grossi delle palpebre è residuo di arcaismo, e così la freddezza o mancanza di espressione; ma le guancie abbattute e piuttosto magre esprimono una forma diversa da quella della testa megarese. Che essa vada pure riferita ad un simulacro efebico parmi verosimile. Ma io non insisterò più oltre sopra questa larva di scoltura, nella quale appena un attento esame dell'originale rileva taluni pregi, che male si scorgono anche nella migliore riproduzione fotografica. Dirò soltanto che essa ci richiama

un po' al giovane dell'Acropoli (1), ed a quello del Museo di Girgenti (2), dei quali però è circa due decenni più recente, laddove precorre di poco un altro gruppo di teste cui accennerò subito brevemente.

Nei due primi decenni del sec. V la moda della chioma si affina e si elegantizza, imprimendo talvolta ai giovani efebi un carattere quasi muliebre. Continuano a scendere bassi sulla fronte i riccioli ben pettinati, ammassati lateralmente sulle orecchie, soverchiandole o da esse scostandosi, e raccolti sulla nuca in una treccia girante, denominata κρωβύλος.

Eufronios, il celebre pittore di tutte le eleganze, accoglie nelle sue figurazioni questa ricercatezza del costume contemporaneo (3); ma è sovratutto la grande plastica che ce ne porge esempi insigni. Per non citare che i più salienti, ricordo l'Apollo all'omphalos del Museo di Atene, l'A. Choiseul-Gouffier del Britannico, se vogliamo anche quello del tempio di Olimpia, e subito dopo l'Apollo del Tevere, attribuito a Fidia od a Calamide. Non tutte codeste statue hanno la chioma raccolta in una treccia occipitale, ma in tutte è comune, salvo varianti dovute all'età, il rendimento della capigliatura sulla fronte, e sulle tempie.

Fig. 11.

La terracotta siracusana, alta cm. $9^3/_4$, che io divulgo alla fig. 11, è sotto questo rispetto una vera singolarità, e come tale merita l'onore di venir pubblicata assieme a marmi e bronzi notevoli. Fra le migliaia di terrecotte siracusane e sicelioti che io ho avute tra mano, nessuna mi ricorda questo tipo, questa disposizione della chioma, che, oltre al resto, lascia perplessi, se si trovi applicata ad un volto virile o muliebre. Ogni modesto cultore dell'arte converrà tuttavia, che la nostra testa si riferisce al ciclo d'arte, di cui ho in precedenza citate alcune opere salienti, ed al secondo quarto del sec. V a. C.; alle già enumerate mi piace aggiungere, per le sue stringenti analogie colla nostra, anche la testa efebica Barracco, che dal suo divulgatore viene ricondotta alla maniera delle scolture di Olimpia (4). Se la testa fittile siracusana è, come a me pare, virile, si accresce la sua rarità, perocchè le rappresentanze della figura maschile nella coroplastica dei sec. VI e V se non mancano totalmente, sono sempre delle eccezioni. Se ne persuaderà ognuno

(1) Loewy, *Griech. Plastik* fig. 25. Collignon, *Histoire*, fig. 192.

(2) Perrot, *Histoire*, vol. VIII pag. 494.

(3) Perrot, O. c. vol. VIII, pag. 644, fig. 331.

(4) Helbig, *La collection Barracco*, tav. XXXVI testo pag. 36.

scorrendo le sillogi del Kekule-Otto e del Winter, nelle quali al più si imbatterà in maschere e tipi silenici, in figure grottesche o caricature, ma non in tipi efebici. Soltanto l'antica colonia locrese di Medma (oggi Rosarno) sembra faccia una singolare eccezione a questa norma rigorosa, perocchè fra le migliaia di terrecotte rinvenute un tre lustri addietro in vasti dissodamenti agricoli, e sfortunatamente disperse un po' ovunque, v'è anche un certo numero di teste virili del pieno fiore dell'arte quattrocentesca. Sullo stile e l'età delle terrecotte di Medma, il cui numero si è accresciuto a dismisura con due recenti mie felicissime campagne di scavo, nessuno ha mai richiamata l'attenzione dei dotti, malgrado esse costituiscano uno dei più bei complessi dell'arte coroplastica che io conosca, sia per l'età aurea cui risalgono, sia per i soggetti che trattano. Ed io qui nemmeno brevemente intendo occuparmene, perchè crederei di fare un torto al mio ottimo amico prof. F. von Duhn, che alle terrecotte rosarnesi del Museo di Reggio, ed ai campioni che ne possiede il Museo di Siracusa, già da un decennio aveva volto gli studi e le cure. Non posso però fare a meno di esibire, a chiarimento della testa fittile siracusana una squisita testolina, pure fittile e rosarnese (1), a cm $8^1/_3$, nella quale, malgrado la piccolezza delle dimensioni, i contatti formali e stilistici coll'auriga di Delfi anzitutto, e con alcune delle opere di grande arte già da me ricordate, alle quali va aggiunto il giovane di Stefano, è di una evidenza che a nessuno deve sfuggire. So di non commettere ormai una indiscrezione, affermando che il prof. von Duhn crede di scorgere riflessa in questa ed in altre t. c. di Medma, l'arte del misterioso Pitagora di Reggio; tesi che egli certamente saprà svolgere colla dottrina e la genialità che gli sono abituali (2). Lasciando quindi a lui l'onore della scoperta e la responsabilità dell'assunta tesi, a me basterà soggiungere che in buona parte delle tc. rosarnesi del sec. V, spira un alito ed un sentimento d'arte nuovo ed inusitato, nè ancora ben definito, e nel quale io intravedo una decisa influenza ionica, che nettamente le distingue da altri gruppi di prodotti coroplastici, anche sicelioti. E se, come pare, esse rispecchiano la grande arte che nella prima metà del sec. V fioriva in quelle

(1) Un bel nucleo di terracotte rosarnesi fu acquistato un dodici anni addietro dal Museo di Siracusa, proprio quando imperversava più feroce che mai a Rosarno l'opera di saccheggio e distruzione, per l'abbandono in cui era allora lasciata la Calabria, priva di qualsiasi autorità archeologica. E merito dei fratelli sigg. Antonio e Giuseppe Venuti di Rosarno di aver allora donato al Museo di Reggio un ragguardevole complesso di codeste t. c.; delle quali, rammento, una grande quantità fu portata da antiquari tedeschi sul mercato di Taormina, gabellandole per siceliote; così molti pezzi devono essere andati dispersi per tutti i Musei d'Europa senza genuino certificato di origine; se non fosse che la creta rosarnese, di impasto e colore peculiare, colle sue pagliette auree di mica, si fa riconoscere da un esperto a prima vista e permetterà in seguito di ricostituire le provenienze esatte. — Questo doloroso e vergognoso stato di cose è, fortunatamente, da cinque anni cessato, per merito di Corrado Ricci ed un po' anche mio. E le due prime campagne del 1912 e 1913 mi hanno già dato alcune migliaia di t. c., la cui degna pubblicazione costituisce per me un grave impegno.

(2) Mentre correggo le bozze di questo articolo la direzione di *Ausonia* mi avverte che lo scritto del von Duhn appare in questa puntata del periodico.

contrade, od in quelle orientali da cui trassero i maestri che ve la diffusero, non sarà inopportuno il rammentare, come l'unico nome di grande artista di questa regione nell'epoca indicata è quello di Pitagora, samio di nascita, reggino di adozione. Gli è perciò che le tc. rosarnesi, poste a raffronto colle locresi, costituiranno, quando sarà dato di degnamente pubblicarle, una preziosa miniera di materiali, attraverso i quali ci sarà forse consentito di ricostruire, meglio che non siasi fin qui fatto per via di sole ipotesi, non oso dire la intera personalità artistica di Pitagora, ma almeno qualche aspetto del suo gusto e del suo sentimento (1).

Fig. 12.

Fig. 12.

Statua muliebre vestita di peplos.

Alla prima metà del sec. V, anzi piuttosto alla metà circa di esso appartiene un altro bel pezzo plastico, che in data recentissima è venuto ad accrescere la serie assai povera delle scolture greche originali del Museo di Siracusa. È la statuetta a metà circa del vero, che si osserva riprodotta nel diritto e nel rovescio alle figg. 13 e 14. Essa proviene da scavi per fondazioni eseguiti nel sobborgo di S. Lucia (Acradina meridionale), ed emerse da uno strato di scarichi antichi abbastanza profondo (m. 3,30), in mezzo ai quali la statua giaceva abbattuta.

(1) Fino ad oggi lo studio più completo, esauriente, severo e geniale ad un tempo, su Pitagora, è quello del Lechat, *Pythagoras de Rhegion* (in *Annales de l' Université de Lyon*, 1905). Ma l'A. stesso è obbligato a conchiudere il suo forte lavoro con una sconfortante, per quanto precisa verità, e cioè che in esso « les hypothèses tiennent forcément la plus grande place » (pag. 128).

Fig. 13. Fig. 14.

Acefala per rottura di data assai remota, ed alta nello stato attuale cm. 76, essa è scolpita in marmo zuccherino, forse pentelico, coperto di una tenace e sporca incrostazione bigia, a tratti rugosa, ed ostinatamente refrattaria ad ogni tentativo di rimozione, la quale

ne offusca e ne compromette le bellezze dell'anatomia come del panneggio. Essa esprime una donna vestita del costume di lana dorico, con apoptygma, costume venuto in voga dopo le guerre persiane; al primo sguardo sembra che inceda con mossa quasi impercettibile, ma in realtà più verosimilmente essa è immobile sulla gamba destra rigida o di puntello, mentre la d. lievemente spinta avanti è inerte od in riposo. L'intero corpo poi poggia sopra un plinto basso ed angustissimo.

Il chitone dorico forma una scollatura sul petto, che rimane in piccola parte scoperto, come scoperte sono le braccia, di cui quello d. verticale, ma privo dello avambraccio, regge una brocca forata orizzontalmente; invece il sin. ripiegato violentemente su se stesso, sorreggeva nella mano eretta, ed appoggiato alla spalla corrispondente, un oggetto non precisabile, perchè scomparso. La chioma laterale scende con una treccia sulla spalla d., ma sulla sin. non vi è traccia della corrispondente; invece sul dorso la capigliatura forma una lunga e larga falda ondata, desinente in ricci, di sapore tutto arcaico. Il panneggio che si svolge sul davanti e sui fianchi in un elegante e sobrio gioco di pieghe ampie o raccolte, è invece piatto ed assolutamente sommario nel rovescio. Ciò denota il carattere decorativo della statua, destinata alla sola esposizione frontale su di una parete. In età assai più tarda, e dopo essere stata rimossa dal luogo originale, essa venne destinata ad altro uso, forse di fontana, chè non altrimenti io mi saprei spiegare il foro cilindrico, attraversante nel lungo la brocca, insinuandosi poi nel vivo del corpo inferiore.

Questo tipo di statua muliebre che segna, vorrei quasi dire, la continuazione delle Korai dell'Acropoli, ma con altro abbigliamento, e con mosse ed atteggiamenti alquanto diversi, occupa ormai un posto ben definito nella storia della plastica greca, grazie ad un buon numero di originali e di copie, che fornirono materia ad accurati studî di parecchi archeologi ed in particolare del nostro Mariani (1), alle cui dotte e sagaci indagini io rimando il lettore. In esse egli troverà raccolti e discussi tutti i materiali e la letteratura precedente. Alle statue analizzate dal Mariani conviene ora aggiungere un complesso insigne di altre statue dello stesso tipo, comechè appartenenti ad una fase più progredita della sua evoluzione, cioè dal 450 al 415 circa. Intendo alludere a certe statue del Museo di Venezia, derivanti da donazione del patriarca G. Grimani e provenienti sin dal sec. XVI da un santuario di Demeter e Kora, esistente in località imprecisata dell'Egeo o dell'Asia Minore. Esse appartengono al ciclo fidiaco ed il Furtwaengler a cui spetta il merito di averne per primo messo in evidenza il pregio insigne, le ritiene uscite, in prevalenza, da officine di Sicione e del Peloponneso. Esse confermano, come questo solenne e maestoso tipo plastico, essenzialmente peloponnesiaco nella sua origine, sia stato in

(1) Mariani, *Statue muliebri vestite di peplo* (in *Bull. Commis. Arch. Com.*), Roma 1897; Idem, *Di un'altra statua vestita di peplo* (Ibidem) Roma 1901.

seguito accolto con molto favore, elaborato, e viemmaggiormente nobilitato da Fidia e dalla sua scuola (1).

Il lavoro compiuto dal mio valente collega non mi esime dall'aggiungere alcune brevi osservazioni a meglio chiarire il soggetto e la posizione cronologica della nuova statua siracusana. La prima questione che si presenta da risolvere è quella della funzione delle braccia e sopra tutto del sinistro. Nelle statue fin qui note di questo gruppo è appunto il movimento vario, e sovente aggraziato, delle braccia, che contrasta colla immobilità plumbea e ieratica della massa del corpo rigidamente verticale; ed in parecchie di esse il braccio sin. si protende alquanto dal torace, ripiegandosi vivamente su di sè, con funzione non sempre identica, nè sempre ben chiara. È così che per alcune delle Ercolanesi si discusse, se dovesse in esse vedersi le « adornantes se foeminas » di Apellas, o se non convenisse correggere in « adorantes [se] foeminas » il relativo passo pliniano (XXXIV, 86). Ma nè l'una nè l'altra versione si addice al nostro soggetto. E poichè la funzione di questo gruppo ben definito di statue è varia, e dipende dal vario atteggiamento delle braccia innestate sul tronco immobile, e vi si vollero vedere offerenti, sacerdotesse, e persino Muse ed Horai, a me pare che il Mariani, nel decidere caso per caso, preoccupato solo delle comparazioni coi prodotti della grande arte (di rado pervenuti in originali, più sovente in copie o poco o tanto contaminate dalla licenza dei traduttori o dalle necessità degli adattamenti) abbia negletta una ricca e grande miniera di originali delle arti minori, cioè le terrecotte ed i bronzi, i quali appunto rispecchiano i tipi dominanti nella grande arte. È nelle terrecotte particolarmente che io trovo una guida sicura per la reintegrazione del braccio sin. monco della nostra statua; perocchè è in esse che, se ravvisiamo minor perfezione d'arte, troviamo per compenso una maggiore sincerità e fedeltà agli archetipi, scevre siccome esse sono dagli inquinamenti capricciosi e dalle corruzioni introdotte nei marmi da copisti seriori.

Ed in fatto questo nobile ed austero costume dorico noi lo riscontriamo in una serie di statuine provenienti da Tirinto, le quali recano o sorreggono nella sinistra, in vario modo piegata, una offerta (2). Tutte codeste sono state ritenute di fabbrica argiva, ma nessuna completa il gesto del braccio sin. del nostro marmo. Statuette fittili analoghe per stile, tipo e tempo alla figura di Siracusa noi possediamo altresì in alcuni pochi esemplari tarantini (3), col boccale nella d. verticale, alla quale corrisponde nella sin. sollevata all'altezza del petto un piccolo animale, od una patera semplice, od una patera con frutta. E fra le stesse ter-

(1) Furtwaengler, *Griech. Originalstatuen in Venedig*, München 1888. — Debbo alla deferente cortesia del collega Pellegrini di aver potuto consultare anche la sua *Guida del R. Museo Archeologico di Venezia*, in corso di stampa, e dove (pagina 13 e segg.; tav. V-IX) si trova riassunta e discussa la letteratura precedente.

(2) *Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen d. Instituts*, vol. I (1912), tav. X-XII; pag. 90 e segg. (Frieckenhaus).

(3) Winter, *Die Typen der fig. Terracotten*, 118.45; 113.3.8.

recotte non difettano quelle col braccio sin. nell'identico atteggiamento del nostro, e sorreggenti, poggiato alla spalla, un canestro, un vassoio, od un vaso aperto con frutta e dolci (1); in ogni modo sempre un oggetto riferibile al culto, o, per dire più esattamente, alle offerte presentate alle divinità. Perocchè è certo ormai che la maggior parte di queste creazioni, nel loro concetto originale così della grande come della piccola arte, esprimevano soggetti in stretta attinenza col culto, e colle varie sue funzioni; donde la interpretazione di oranti, adoranti, offerenti, sacerdotesse, etc., come le κόραι dell'Acropoli. Solo più tardi col progredire dell'arte si trovò che codesto tipo, cotanto austero ed elegante, si prestava ad altri adattamenti, e ad esprimere la stessa divinità.

Oltre alle terrecotte io ho nominato i piccoli bronzi, certo meno numerosi ed assai più pregiati delle prime, tirate a centinaia di esemplari. Anche in essi le braccia mosse ed agitate in vario modo hanno sempre attinenza o riferimento a cerimonie del culto. Si veggano a tale proposito i pochi esemplari divulgati dal Furtwaengler e da altri (2), rispondenti alla statua siracusana nell'impianto e nello schema della figura, ma non nell'azione delle braccia e nei simboli. Meglio si accosta alla nostra nel gesto del braccio sin. la soave figura di una così detta Afrodite della raccolta Carapanos, da Dodona, sorreggente una colomba (3); ma nel nostro marmo la piega del braccio è più serrata, accostando di più la mano alla spalla, per appoggiarvi un oggetto, donde la verosimiglianza della integrazione di un canestro o di un vassoio con offerte.

Ma senza soverchiamente indugiarmi in altre ricerche comparative e tipologiche, a me pare plausibile la proposta integrazione, salvo piccole varianti, quanto alla natura dell'oggetto sorretto nella sinistra, ed appoggiato alla spalla. Ed ancora; dopo quanto hanno detto il Mariani ed altri per le statue, ed il Frickenhaus per le terrecotte, non vi è luogo a discutere ulteriormente sul carattere essenzialmente peloponnesiaco di questo tipo plastico, che nel secondo quarto del v sec. però prende una certa diffusione anche in regioni pervase dall'arte ionica ed attica (4). La più elevata e nobile espressione di esso noi la ravvisiamo nelle scolture frontonali di Olimpia; nelle arti minori in terrecotte e bronzetti. Per me, torno a ripeterlo, esso non rappresenta che la continuazione delle Korai dell'Acropoli,

(1) Ibidem, 67 . 3 (da Locri di Grecia); 118 . 4 (da Grammichele, Sicilia); 119 . 2 . 5 . 6 . 8 (da Paestum).

(2) Furtwaengler, *Neue Denkm. antik. Kunst*, p. 571, 576, 578, tav. I e II; Reinach, *Repertoire d. l. statuaire*, III, 101; 186 . 7. Potrei aggiungere alcuni manichi di specchi locresi inediti, di arte squisita.

(3) Lechat, in *Bull. Corr. Hell.*, 1891, p. 461 e segg., tav. IX e X.

(4) Sotto questo rispetto sono quanto mai istruttive le due statue del Museo Barracco (Helbig, *La collection Barracco*, tav. XXVII e XXVIII, pag. 29-32); la prima peloponnesiaca nella testa, ionica nel costume; la seconda vestita di un chitone ionico esterno, e di uno interno forse dorico. È dunque un compromesso fra le due correnti artistiche e (fino ad un certo punto) fra le due mode. Per il peplos ionizzante cfr. Studniczka, *Athen. Mittheil.*, 1886, p. 354, n. 2. Per l'infiltrazione dell'arte peloponnesiaca in Atene ancor prima del 480 veggansi le osservazioni di Helbig, l. c., pagina 30.

con mutato costume; ma siccome nel trentennio 480-450 l'arte moveva a gran passi verso nuove forme e nuovi ideali, ne consegue che esso non fu soltanto adibito ad esprimere una ristretta categoria di soggetti, con carattere vago e generalizzato, ma anche, come ad Olimpia, determinate individualità mitiche. Ed appunto perchè creazione specifica delle scuole peloponnesiache, si comprende come esso abbia avuto in Sicilia esplicazione in opere rilevanti della coroplastica, quali la statua di Inessa, ed un magnifico torso di Camarina (1), e poi in un certo numero di terrecotte minori (2), le quali esprimono tutte la donna vestita di peplos, e tutte derivano da luoghi di culto e da santuari. Era quindi un tipo essenzialmente peloponnesiaco-siceliotico quanto ad arte, ieratico quanto a significato e destinazione.

Che il nostro marmo sia un originale del V secolo, non cade dubbio, malgrado l'assenza della testa; stilisticamente è da rilevare la nobiltà solenne, anzi in certo modo grandiosa della linea, ed il contrasto ricercato e voluto fra i larghi ed aperti piani del panneggio nel prospetto, e le cannellature raccolte, rigide, quasi metalliche dei fianchi. Di più la bellezza anatomica del braccio nudo, e la imponenza dello insieme nella sua ieratica immobilità. Che la statua fosse destinata in primo tempo ad un santuario parmi più che probabile; che in età ellenistica o romana essa abbia avuto altra destinazione, forse di fontana, è dimostrato dal foro del boccale da cui sgorgava l'acqua, dopo di avere attraversato mediante un canaletto le gambe.

Figurina in bronzo, seduta, di Siracusa.

Malgrado la piccola mole, non è senza interesse il leggiadro bronzetto che io qui presento, disegnato dalla abile mano di R. Carta. Non più alto di 79 mm. esso rappresenta un giovane, che in molle abbandono riposa seduto e semisdraiato sopra un masso, o tronco segato, colla gamba d. spinta in avanti e la sin. alquanto rattenuta indietro e piegata, puntando il calcagno al masso. Il torace che per mancanza di appoggio è così rilasciato indietro nel fianco destro che sembra cadere, è invece trattenuto sull'opposto da un corto tirso puntato sotto l'ascella, al quale si avvolge e si appoggia il braccio corrispondente. Il braccio d. sollevato sul capo, che è girato di tre quarti, posa su di esso colla mano prona ed in abbandono, laddove la sin. stringe un oggetto, di forma sferico-schiacciata, ma poco chiaro attesa la piccolezza. Le forme anatomiche del giovane molto attenuate e di una mollezza quasi femminea si accordano colla chioma pure muliebre del capo, il cui volto è siffattamente rovinato e guasto da piccole erosioni, che tutti i particolari ne sfuggono. Il

(1) Rizzo, op. e loc. cit. = Deonna, *Statue en terrecuite du Musée de Catane* (in *Ann. Fac. d. Lettres de Bordeaux*, 1907); per Camarina Orsi, *Notizie*, 1909, pag. 379-380.

(2) Orsi, *Di una città greca presso Grammichele* (in *Mon. Ant. Lincei*, 1897), col. 58-59, tav. VII.

bronzo di color rossigno occhieggia qua e là sotto la patina verdastra non uniforme, liscia a tratti, ed a tratti rognosa. Ma quello che rende assai piacevole la figurina, malgrado la piccolezza e la non buona conservazione, è la linea molle e flessuosa del corpo, anatomicamente correttissima, e la ponderazione e l'equilibrio preciso, malgrado l'accentuata prominenza della spalla sin. così buttata indietro, da sembrare imminente la caduta, se non rattenesse il corpo il braccio posato sul capo; infine il calcolato ma pur armonico contrasto fra la spalla d. libera cadente ed il piede sin. di puntello, e fra la spalla sin. sorretta e la gamba d. in abbandono. Il giovanetto non è caudato, non reca ali ai piedi, nè ha orecchie caprine; tutto il suo corpo è di una mollezza muliebre nelle forme quasi androgine, senza forti rilievi di muscoli, senza violente tensioni, chè tutto esprime il rilassamento, l'abbandono, il dolce riposo.

Fig. 15.

Che i piccoli bronzi sovente copiassero, sempre poi si inspirassero alle maggiori opere d'arte, è ormai canone riconosciuto nella storia della plastica greca (1). Ma con ciò non è detto, che sopra tutto dal sec. IV in poi non s'abbia a riconoscere nei piccoli bronzieri (tra i quali vi furono sovente artisti di grande talento e capacità) anche delle qualità originali, cioè indipendenza di creazione, e molta libertà nella elaborazione dei tipi della grande arte. E come i nostri maggiori artisti del Quattro e Cinquecento italiano non disdegnarono talvolta, e quasi a titolo di spasso e diletto, le arti minori, così deve essere stato anche per i luminari della scultura antica, nelle cui botteghe ed officine pullulava una falange di giovani, che sotto la guida e la vigilanza dei maestri si addestrava, traducendo in marmo o rifinendo le opere da essi modellate, o per proprio conto copiava, riduceva, rielaborava le creazioni di questo e quel maestro.

In questa condizione di cose non è sempre agevole giudicare con precisione dei piccoli bronzi, i quali, fossero destinati al santuario od alla casa, al mobilio od alla toletta, esprimevano quasi sempre una imagine più o meno riflessa della grande arte contemporanea.

Se noi esaminiamo il bronzetto siracusano (lo chiamiamo così perchè scoperto e conservato a Siracusa) alla stregua di questi criterî, emerge anzitutto che esso nella sua strut-

(1) Tale questione è stata rapidamente trattata da parecchi ed in particolare dal Murray, *Greek bronzes* (in *Portfolio,* London, 1898, pag. 6 e segg.), e dal De Ridder, *Collection De Clercq. Les Bronzes,* pag. XXIV e segg.

tura anatomica ed in alcuni particolari statici è assolutamente prassitelico. Vero è che noi rimaniamo a tutta prima incerti sul soggetto espresso, ma il dubbio si aggira sempre fra un Apollo e un Dioniso, dalle forme molli ed effeminate, dalla chioma muliebre, quali appunto erano concepiti ed espressi dall'arte prassitelica. Ad una interpretazione dionisiaca vorrei propendere per la presenza del tirso, però assai corto; laddove penseremo ad un Apollo se l'oggetto misterioso della mano sin. fosse veramente un plectron. Eminentemente prassitelico è il motivo del braccio elevato colla mano posata sul capo (1), prassitelica la mossa del tallone arretrato col calcagno sollevato da terra, ma sopra tutto è prassitelica la grazia gentile e delicata che traspira dal giovane corpo che si abbandona in una calma quasi voluttuosa.

Porge invece argomento a discussione il motivo e l'atteggiamento delle gambe. Si è pensato che questo schema dell'uomo nudo seduto sopra un masso con una gamba quasi distesa e l'altra ratratta, ripiegata e puntata contro il masso sia una creazione, secondo gli uni lisippea, secondo gli altri scopadea, del IV secolo. Ma la si attribuisca a questo od a quel maestro, è inesatto parlare di invenzione o creazione originale. Più che si procede nella ricerca critica sulla genesi di questo e di tanti altri motivi plastici, che ebbero il loro pieno e libero sviluppo presso gli artisti postfidiaci, si vede che molti di essi erano noti ed applicati assai tempo prima, cioè nella pittura vascolare degli inizi del V secolo. È tale anche il caso nostro. Ben prima che Fidia applicasse questo principio statico non solo nel celebre fregio del Partenone (consesso delle divinità sedute), che ha carattere eminentemente pittorico, ma anche in quelle delle sue figure frontonali che soglionsi denominare Demeter e Persefone, e nella divinità imprecisata assisa accanto al gruppo di Peitho ed Afrodite, la pittura rossa del ciclo di Eufronio aveva già affermato questo schema o motivo che dir si voglia (2), se non proprio nella identica forma certo in varianti assai prossime. Non si può contendere a Fidia il merito grandissimo di averlo per primo tradotto dalla pittura vascolare e forse anche parietale nel marmo, sia nel rilievo come nelle statue. Con ciò è provato che il genio del grande novatore aveva già aperta e spianata la via così a Scopa come a Lisippo, i quali applicarono lo stesso principio, l'uno nell'Ares Ludovisi (3), se da lui veramente deriva, l'altro nell'Eracle Epitrapezio (4); che poi anche Prassitele, se non nella figura virile nuda, almeno in quella muliebre panneggiata, appli-

(1) Basti citare l'Apollino degli Uffici, cfr. Klein, *Praxiteles*, pag. 160 e segg.

(2) Hartwig, *Die Meisterschalen*, tav. XIV, XV (Eufronio).

(3) Sui dubbî nell'attribuzione a Scopa vedi Collignon, *Scopas et Praxitèle* (Paris, 1907) pag. 42-43; l'Helbig poi nella terza e recentissima edizione del suo *Führer*, II (Lipsia, 1913), pag. 92, dice addirittura che la identificazione con una statua colossale di Scopa si deve « ohne weiteres beiseite lassen », scorgendovi invece caratteri dell'arte lisippea.

(4) La miglior copia è nell'Eracle Matrone, (*Notizie Scavi* 1902 p. 572), ed in altre piccole o mutile statue (Collignon, *Lysippe*, Paris, s. a., pag. 62). Anche il noto bronzo l'Hermes in riposo di Napoli (o. c., pag. 21), si fa generalmente risalire a Lisippo.

casse questo principio così diffuso fra i suoi contemporanei, ce lo assicura la Musa seduta della base di Mantinea. Un'altra opera insigne dove troviamo espressa la stessa foggia di trattare la figura seduta sono i rilievi del monumento di Lisicrate, sorto subito dopo il 335, nei quali la grazia prassitelica si disposa alla foga di Scopa; anche qui nelle figure sedute di Dioniso e dei due giovani satiri abbiamo un richiamo freschissimo al bronzo siracusano.

Potrei prolungare alquanto questo studio comparativo (1), ma credo di aver detto abbastanza per convincere, che se tante furono le applicazioni di questo schema nella grande arte del sec. IV e nelle sue diverse scuole, non deve stupire che una larga ripercussione esso abbia trovato anche nei piccoli bronzi di quel tempo, dell'età ellenistica e della romana, così in soggetti divini, come profani e realistici (2). Ma se non sono infrequenti i bronzi dove la figura umana vedesi seduta in questo atteggiamento di riposo, e colle gambe siffattamente disposte, unico rimane sin qui il bronzo siracusano quanto all'azione del braccio destro elevato e poggiato sul capo. Per trovare questa formola eminentemente prassitelica applicata a figure sdraiate ed in riposo noi dobbiamo ritornare alla grande arte, e noi in fatto la vedremo adottata per una intera serie di soggetti del ciclo dionisiaco (3), nati nel periodo ellenistico, ma con vivissime reminiscenze all'arte anteriore del sec. IV. È soprattutto nel Fauno Barberini ora a Monaco che noi ravvisiamo l'ultima e più ardita evoluzione di questo schema, che s'inizia colle divinità del Partenone, dignitosamente assise, ed attraverso quelle languidamente sdraiate del IV secolo, perviene nell'arte ellenistica alle espressioni di abbandono, di sonno, di ebrietà, col corpo inerte, rilasciato e quasi inanimato.

La nostra statuina, prassitelica nell'anatomia, nel sentimento, nel soggetto, forse anche nell'impianto, sia essa del sec. IV e più probabilmente del III, ha il merito non piccolo di tramandarci un motivo, che nella sua espressione ancora calma e discreta io ritengo prassitelico, quand'anche ne manchino le prove nella grande arte; e che in ogni modo precorre la formola di un realismo alquanto lascivo, crudamente espressa nel Fauno Barberini (4).

P. Orsi.

(1) Aggiungo soltanto il Dioniso del Collegio Nazareno in Roma, derivante da un buon originale del IV secolo; Cultrera, *Dioniso e il leone*, pag. 15.

(2) Babelon, *Bronzes antiques de la Bib. Nat. de Paris*, 112 (Apollo), 345, 347 (Hermes), 370 (Dioniso), 558 (Heracle), 820 (Cefalo), 837 (Mercurio); *Coll. De Clercq. Bronzes*, 245 (Fauno), 276 (Pescatore).

(3) Reinach, *Repertoire*, I, 385 (Arianna), 396 (Baccante) 405, 406, 409 (Fauni), 409 Fauno Barberini), 410 (Fauno Chiaramonti).

(4) La bella e discussa statua viene ritenuta dal Bulle, *Der schoene Mensch*, 2. ediz., tav. 178, testo pag. 391-392, per un eccellente originale ellenistico del III-II secolo. Il motivo del braccio alzato è divenuto caratteristico di un gruppo di figure, dormienti, ebbre e riposanti di schietta creazione ellenistica, delle quali si è recentemente occupato il Riezler, nel testo dei *Denkmaeler* di Brunn — Bruckmann ad tav. 594 (Satiro di Napoli), riconducendole ad un ignoto artista, contemporaneo di Lisippo.

SCAVI A TYLISSOS IN CRETA

(Tav. III)

Il sito conserva fino ad oggi il suo nome antico. Giace a circa otto miglia ad ovest di Knossos sulla strada che di là conduce all'antro Ideo.

Su un'altra collina detta *Marathokephala* e divisa da quella del moderno villaggio per mezzo di un profondo torrente il prof. Mariani scoprì anni fa i resti di un abitato minoico.

Fig. 1.

Diede occasione agli scavi di Tylissos la scoperta fortuita di quattro enormi lebeti in bronzo fatta da un contadino. Fino ad oggi si sono scoperti tre grandi edifizi minoici. Mostriamo questi nella pianta provvisoria fatta dall'architetto dell'Istituto archeologico germanico signor Surso, la cui opera fu gentilmente concessa all'eforato cretese dal primo segretario del suddetto istituto prof. Karo (tav. III).

L'edificio nel mezzo della pianta (in basso a destra) è il più grande. In esso vediamo due lucernarii, tre coppie di pilastri quadrangolari, e un'altra colonna situata nel centro

della stanza 5. Vi si veggono anche quattro scale: una scende giù al sacello, ed era probabilmente di legno perchè non si conserva alcuno scalino di pietra. Le altre tre scale salivano al primo piano.

I corridoi sono larghi circa m. 0,85 e girano ad angolo retto, come nel quartiere muliebre di Knossos. Il pavimento di quasi tutte le stanze era fatto con lastre irregolari di pietra locale, come si vede nella pianta. Nella maggior parte delle stanze immediatamente sotto le lastre si trova il terreno vergine di roccia tenera. Nei magazzini dove stavano le giarre (fig. 1) si era provveduto a scavare una fossa e ad incastrarvele dentro, perchè stessero

Fig. 2.

più sicuramente ritte. In alcune stanze (1, 2, 3, 4) non si trovarono tracce di lastre, ma il loro pavimento era ottenuto dalla roccia spianata. Solo in due vani (8 e 9) non si trova, subito sotto le lastre, la roccia, bensì terra di riporto con frammenti di vasi d'epoca più antica; e finalmente a circa m. 0,80 circa sotto le lastre s'incontra il pavimento di un edificio più primitivo.

Il muro che apparisce sotto il cortile grande, appartiene all'epoca più remota (2) e continua sotto al pilastro quadrangolare.

L'edificio occidentale (nella pianta in basso) è più piccolo, ma tuttavia degno di attenzione, perchè i suoi muri perimetrali non presentano le rientranze caratteristiche delle facciate di edificii minoici. Soltanto i muri settentrionale e meridionale hanno rientranze

profonde appena 7 centimetri. La forma dell'edificio è quadrangolare colla porta principale ad oriente. Ha venti stanze, un corridoio a più tratti e una scala.

L'edificio settentrionale (nella pianta in alto) si conserva meglio degli altri, avendo muri che sono alti ancora circa 2 metri. I muri esterni constano di grandi blocchi di pietra calcare, e quello settentrionale ha i blocchi lavorati con massima precisione e perfettamente connessi, secondo il sistema isodomico. In questo edificio settentrionale abbiamo diciassette stanze, le quali comunicano fra loro, come si vede dalla pianta, per mezzo

Fig. 3.

di tre corridoi; tre scale salgono al piano superiore. La scala nella stanza 15, molto più piccola delle altre, conserva tutti gli otto scalini di una rampa, un'altra ne conserva dieci, e la terza (stanza 12) undici scalini della prima rampa, cinque della seconda. Gli scalini non sono di gesso, come di solito negli altri palazzi cretesi, ma di pietra schistosa o calcarea.

Una stanza ha un solo pilastro quadrangolare (fig. 2): vi è inoltre un cortile aperto sul quale corrisponde una grande finestra.

I pavimenti mostravano quasi tutti tracce d'incendio con pezzi di carbone e cenere. E, a quanto pare, l'incendio fu così violento, che in molti luoghi le pietre furono conver-

tite in calce. Gli oggetti giacevano sui pavimenti o un poco più in alto, dove erano caduti dal piano superiore al momento della catastrofe.

Sembra che questi edificii venissero completamente saccheggiati prima dell' incendio, perchè, tranne pochissime eccezioni, tutti i vasi fittili furono trovati in pezzi sparsi qua e là,

Fig. 4.

mancavano oggetti di oro o di argento, e pochissimi furono quelli di bronzo. Eccone qui appresso l'elenco.

Oggetti di bronzo:

Anzitutto mostriamo quattro enormi lebeti, i più grandi che si siano mai trovati (fig. 3). Quello di mezzo ha un diametro di m. 1,40 e pesa kg. 52.

Furono trovati nell' edifizio centrale. Nello stesso luogo si rinvenne: *a*) un talento di bronzo, pesante kg. 26,905, simile a quelli trovati dalla Missione archeologica italiana ad Haghia Triada, presso Phaestos; e una specie di strigile in bronzo dorato.

Ma il più importante degli oggetti di Tylissos è un idolo virile in bronzo (fig. 4 *a, b, c*). Rappresenta un uomo ritto, con la destra portata sulla fronte in modo da riparare gli occhi dall'abbagliante splendore che doveva emanare da alcunchè di divino verso cui riguarda. Il viso della statuetta è molto corroso dall'ossidazione, ma la modellatura delle membra bene apparisce, e mostra con quale grado di perfezione l'artista potè imitare la natura. Special-

Fig. 5.

mente i muscoli del torace, quelli delle braccia e il deltoide mostrano una mirabile esattezza di osservazione anatomica. I muscoli delle gambe non sembrano tanto bene espressi forse perchè sono stati più danneggiati dall' ossidazione. La statuetta ha ricca capigliatura che scende sul dorso in due trecce non molto lunghe. La vita non è troppo stretta, come in altre simili rappresentanze minoiche. Intorno ai fianchi reca un perizoma sostenuto da una cintura di stoffa che gira due volte intorno alla vita; ai piedi, calzari legati con larghe cinghie avvolgenti i malleoli; al collo una collana. Nel resto la figura è nuda e poggia sopra sottile plinto. Dal plinto sporge un' asticella la quale doveva servire per assicurare la statuetta sopra una base di pietra.

Terrecotte:

Alle figure 5 e 6 si vedono grandi giarre minoiche trovate nell'edifizio centrale; sopratutto merita attenzione quella che sta in mezzo; la sua decorazione plastica, imitante l'intreccio di corde, ricorda quella delle grandi giarre trovate nei magazzini di nord-est del palazzo di Knossos e attribuite dal Sig. Evans all'epoca medio-minoica III. La somiglianza è resa

Fig. 6.

anche più stretta dalla presenza dell'ornamento a sgocciolatura di tinta che nella riproduzione non apparisce.

La stessa figura 6 presenta due altre giarre le quali e per la forma e per l'ornamentazione debbono essere classificate al periodo medio-minoico. Quella a destra è molto interessante, perchè reca in rilievo sull'omero una testa bovina della specie del *bos primigenius*, del quale negli scavi si sono trovati parecchi corni.

Nella figura 7 si vedono tre anfore delle quali la più piccola, nel mezzo, è degna di nota per la sua forma che ricorda quella dei *loutrophoroi* dei tempi ellenici. Il vaso a sinistra per l'ornamentazione somiglia a un *rhyton* trovato a Paleokastro di Sitia dalla Scuola archeologica inglese di Atene. Somiglia pure a un piccolo frammento proveniente da *Kakovaton*

(antica *Pylos*) e pubblicato da Kurt Müller. Tanto questo vaso, quanto l'altro a destra, crediamo doversi attribuire al periodo tardo-minoico II, cui domina il c. d. stile del palazzo (*Palace style* secondo l'Evans).

Nella figura 8 si vedono tre vasi piriformi con beccuccio aventi tutti la medesima decorazione fitomorfa sull'omero e a fasce più in basso. Sono riferibili alla prima o seconda fase del periodo tardo-minoico.

Fig. 7.

Seguono cinque oinochoai con becco spuntato (fig. 9). Quella a destra in alto ha qualche dettaglio di decorazione in bianco cosicchè può attibuirsi al periodo tardo-minoico I; e alla medesima epoca riferirei pure le altre due oinochoai. Singolari per la forma sono i due piccoli vasetti che stanno nel mezzo della fila superiore. Il Sig. Evans nel suo scritto sulle tombe preistoriche di Knossos dice che vasi di alabastro di forma simile sono contemporanei della XII dinastia egiziana.

Passiamo alle forme più comuni di tazze (fig. 10). La quarta della prima fila (cominciando da sinistra) e la penultima della seconda sono tazze coniche con piede, del tipo attribuito dal Mackenzie al periodo medio-minoico I. La seconda e la penultima della prima fila e la quinta della seconda fila hanno per ornamentazione delle sgocciolature. Questo è un ornamento frequentissimo delle tazze di *Tylissos*.

Oggetti votivi:

Si vedono in basso (fig. 11) le corna di consacrazione trovate sul pavimento di un vano dell'edificio settentrionale. Sono fatte di terra non cotta, ma disseccata al sole e rivestite di uno spesso strato di calce. Il primo oggetto della prima fila a sinistra è una testa bovina di epoca minoica primitiva; vuota e forata in basso, non poteva servire che come *rhyton* del genere di quelli che si trovano in tutte le località e in tutte le epoche minoiche. Lo

Fig. 8.

riferiamo al primitivo o medio periodo minoico perchè fu trovato sotto al pavimento del pozzo di luce dell'edificio centrale. Il secondo oggetto della prima fila somiglia a molti altri trovati a Knossos in strati medio-minoici che, secondo noi, rappresenta un *ex voto*, una veste muliebre. Che sia veramente così apparisce dal confronto col terzo e quarto oggetto della fila superiore.

Frammenti di corna di consacrazione in argilla appariscono pure ai lati dell'esemplare conservato per intero. Furono trovati su pavimenti di epoca tarda-minoica III, e questa è una delle tante prove che la religione si mantenne sempre la stessa durante tutta l'epoca minoica fino all'inizio dell'età geometrica.

Importante è l'idoletto maschile nel mezzo della fila superiore perchè reca incise alcuna lettere minoiche. Accanto, a sinistra, è una testa muliebre minoica-primitiva ed altro idolo tardo-minoico. I due oggetti globulari alle estremità in alto a d., in basso a sin., rappresentano forse frutti votivi. Interessante un bel martello di pietra che fu pure trovato nello stesso palazzo.

Fig. 9.

Trovamenti dei periodi primitivo e medio-minoico.

In molti vani dei tre edifizi sopradescritti togliemmo alcune lastre del pavimento e scavammo più in basso.

A circa 60 centimetri sotto il livello tardo-minoico I e medio-minoico III, si trovò un altro pavimento, e su questo come in molti altri saggi, erano vasi del genere che ora mostriamo (fig. 12).

In alto due becchi di forma comune in vasi trovati a Vasiliki di Ierapetra e appartenenti ad epoca protominoica; l'uno ha un rivestimento di color rosso, l'altro fasce bianche sul fondo nero.

In basso tre *skyphoi*. Non dipinto è quello di mezzo; gli altri hanno decorazione lineare in bianco su fondo nero.

Fig. 10.

Fig. 11.

Nella successiva immagine (fig. 13) vediamo in alto due bacinelle decorate una con fasce bianche su fondo nero, l'altra con fasce rosse su fondo chiaro.

In basso quattro *oinochoai* delle quali è notevole la penultima in basso, perchè reca tracce di ornamenti in bianco e giallo su fondo nero.

Mostriamo anche altri tipi di tazze e di vasi e una serie di frammenti con decorazione policroma in bianco e arancio su fondo nero (fig. 14). Tutti questi ultimi vasi sono

Fig. 12.

fatti senza tornio. Sulla superfice interna dei vasi a bocca stretta si vedono chiaramente le impressioni delle dita. Eppure talvolta le pareti di questi vasi sono più sottili che quelle dei vasi tardo-minoici lavorati al tornio.

Il palazzo del periodo tardo-minoico terzo o miceneo.

Scavando un vano dell'edificio settentrionale, lasciammo una colonna di terra per documentare gli strati. Sull'alto della colonna conservasi il lastricato d'un cortile di epoca ellenica, su cui si rinvenne una iscrizione del V secolo a. C. scritta nell'alfabeto di Argos.

Fig. 13.

Fig. 14.

A 45 centimetri sotto il lastricato ellenico una linea netta indica il pavimento della fine del tardo-minoico o miceneo; 2 metri ancora più in basso è il pavimento tardo-minoico I e in parte medio-minoico III. Il pavimento miceneo è fatto di calce e sabbia e si conservano tracce di esso su grande estensione (fig. 15).

Nella veduta che presentiamo da ultimo (fig. 16) si vede nel mezzo una scala dell'edificio tardo-minoico I e sopra una grande soglia di pietra calcarea (λάϊνος οὐδός) del palazzo

Fig. 15.

miceneo. A questo stesso palazzo appartengono anche i muri che si vedono in alto e le tre porte a d. con le basi di pilastri in forma di T, caratteristiche dell'architettura minoica. Ad esso appartiene anche la grande cisterna rotonda con scala che vedesi all'angolo nord-est dello scavo (tav. III).

Dentro la cisterna e su tutti i pavimenti del palazzo miceneo si trovarono vasi e frammenti del 2° e 3° stile miceneo, secondo le classificazioni di Furtwängler e Loeschke.

Conclusioni.

Negli scavi di Tylissos si sono trovati l'uno sull'altro edificii di tre epoche minoiche e, sopra, tracce di un altare ellenico.

I pavimenti del periodo tardo-minoico III sono a 60 cent. sotto il lastricato ellenico. Gli edificii che trovansi ancora più in basso contenevano oggetti del periodo tardo-minoico II e I e del periodo medio-minoico III. Infine presso il terreno vergine erano vasi e frammenti del periodo medio-minoico I e del precedente.

Veri vasi policromi dello stile di Kamares non sono finora venuti alla luce da Tylissos, salvo pochissimi piccoli frammenti.

Fig. 16.

In genere, quanto ai colori dei vasi minoici, osserviamo che nell'epoca più antica a Tylissos si adoperarono cinque colori sui vasi: bianco e arancio più di rado, rosso e nero più spesso. Con uno di questi due ultimi colori si tingeva di solito tutta la superficie dei vasi. Infine si conobbe e si usò il noto color nero dell'epoca micenea, il quale nero a seconda della cottura apparisce ora rosso ed ora quasi nero. Un simile colore si potrebbe meglio chiamare castano sia perchè non è mai nero del tutto, sia per distinguerlo dal nero protominoico che è nero realmente.

I primi quattro colori si abbandonano nella seconda epoca di Tylisso medio-minoica III e tardo-minoica I. Si conserva solo il color castano fino all'epoca geometrica.

Giuseppe Hazzidaki (*traduz.* Pernier).

SATIRO CON BACCO FANCIVLLO

GRVPPO FRAMMENTARIO IN FIRENZE

(Tav. IV)

La bella scultura, finora sconosciuta, che ho la fortuna di presentare agli studiosi, fu acquistata di recente dallo Stato, mercè le provvide cure del prof. Milani, per il Museo Archeologico di Firenze (1), e sulla sua provenienza solo sappiamo che formava parte della importante collezione di Ernesto Rossi, il cui nucleo principale, già di proprietà della famiglia Casamorata, derivava dalla vecchia e celebre raccolta di marmi ed iscrizioni antiche, radunate da Carlo Strozzi nella storica villa di Montughi, fin dalla prima metà del Seicento (2).

È il frammento di un gruppo, alto m. 0,66, rappresentante un giovane Satiro che porta a cavalcioni sul collo il piccolo Bacco, eseguito in marmo pario, i cui cristalli grossi e risplendenti si scorgono nelle rotture e nelle abrasioni del petto, poichè nell'insieme una patina giallognola lucente ha reso vellutata l'epidermide delle due figure.

Altri esemplari marmorei, disgraziatamente quasi tutti mutilati ed arbitrariamente restaurati, riproducono questa graziosa composizione, il cui originale in bronzo risale all'arte ellenistica (3). Ma il nuovo esemplare fiorentino supera tutte le copie conosciute per la freschezza dello stile e la delicata finezza del lavoro, poichè non vi appare quel fare freddo e manierato del copista che è proprio degli altri gruppi, ma nell'imitazione vivace dei nudi, nella naturalezza dei movimenti delle due figure, si intravvede l'impronta dell'opera originale; alla quale impressione conferisce anche il fatto che l'occhio non è turbato da falsi restauri.

(1) Cfr. Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, 1912, vol. I, pag. 305 e ss.; vol. II, tav. 146; questo bellissimo gruppo marmoreo si può ammirare nel mezzo della stanza dei piccoli bronzi, dove fu collocato provvisoriamente.

(2) Cfr. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, II, pag. 215: Il gruppo non è indicato fra i marmi della Villa Strozzi di Montughi, e può darsi che sia stato introdotto, sugli ultimi anni, da Luigi Casamorata, Maggiordomo del Granduca di Toscana. Si ha notizia che, verso il 1840, Leopoldo II fece acquistare in Grecia, per mezzo del suo Incaricato d'affari in Atene, una serie di sculture antiche, e forse di questa serie faceva parte il nostro gruppo marmoreo frammentario.

(3) Cfr. Heydemann, *Berichte d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1878, tav. IV, pagina 119; Klein, *Praxiteles*, pag. 399 e *Geschichte d. griech. Kunst*, III, pag. 230; Ducati in *Revue Arch.*, 1911, II, pag. 142-146; Helbig, *Führer durch die Sammlungen Klass. Altertümer in Rom* (1913), vol. I, pag. 247, n. 384; vol. II, pag. 534.

Nonostante lo stato di mutilazione, nelle parti che rimangono delle due figure la conservazione è assai buona; soltanto il torso del piccolo Bacco fu ricommesso e le tracce della ricommessura si scorgono chiaramente, nella riproduzione offerta dalla nostra tavola, in una linea retta che attraversa il torace, dalla parte sottostante al gran dentato destro fino all'ascella del braccio sinistro. Nel piccolo Bacco manca disgraziatamente oltre alla testa, la spalla ed il braccio destro; del braccio sinistro, appoggiato alla testa del Satiro, è rotta la parte anteriore e manca la mano; le gambe sono stroncate quasi interamente, la destra da metà della coscia e la sinistra da sotto il ginocchio. Del Satiro rimane egregiamente conservata la testa con una parte del tronco che comprende la metà superiore del petto. Solo si nota qualche tenue abrasione nel tronco, sul lato destro del petto e nella testa, sulla guancia sinistra e sotto al mento, la rottura della punta del naso, del labbro superiore e di alcune ciocche dei capelli.

Fig. 1 — ROMA - Galleria dei Candelabri al Vaticano.

Gli altri marmi riproducenti l'identico motivo del Satiro col piccolo Bacco a cavalcioni sul collo sono, per quanto mi consta, i seguenti:

A — Museo Vaticano; Galleria dei Candelabri. — Heydemann, *Berichte d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, 1878, tav. IV, pag. 115, 119; Helbig, *Führer.* (1913), pag. 247, n. 384 (148); Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II° 1, pag. 130, 4; Fotografia Brogi n. 4072.

B — Museo Nazionale di Napoli. — Clarac, 704 B, 1628 A = Reinach, *Répert.* I, pag. 397, 6; Mariani in *Guida Ruesch*, n. 253, pag. 78; Fotografia Brogi n. 5102.

C — Museo di Villa Albani. — Clarac 704 B, 1628 B = Reinach, *Répert.* I p. 397, 7; Helbig, *Führer* (1913) n. 837; Fotografia Alinari n. 27626.

D — Museo Archeologico di Bologna. — Ducati in *Revue Arch.* 1911, II, pag. 142-146, fig. 8.

Il gruppo della Galleria dei Candelabri è fra i meno restaurati (fig. 1). Nel Satiro sono moderni gli occhi di pasta vitrea, incastonati nelle orbite, la punta del naso, le braccia e

le gambe; nel piccolo Bacco, la testa, la spalla ed il braccio destro, la metà posteriore del braccio sinistro, la gamba sinistra dal ginocchio in giù, la destra da metà della coscia. Il restauratore ha concepito il Satiro in atto di incedere: la gamba sinistra e tutta la parte sinistra del corpo è portata innanzi, la parte destra rimane indietro. Con la mano destra egli trattiene per il piede il piccolo dio, che gli sta a cavalcioni sul collo, con la sinistra sollevata gli porge una piccola ciotola. Il movimento giocoso del bambino è tutto concentrato verso destra; egli solleva con la destra un grappolo d'uva, mentre cerca col braccio sinistro un appoggio sulla testa del Satiro e protende la mano per prendere la ciotola. Il tronco d'albero, che serve di sostegno al Satiro, e la base sono moderni. La presenza, in altri esemplari analoghi, della pantera, l'animale sacro a Dionysos ed al suo thiasos, ha suggerito al restauratore di associarla anche nel gruppo: la testa solo è antica, ma il marmo è differente e quindi è da escludersi che facesse parte della composizione.

Fig. 2 — NAPOLI - Museo Nazionale.

Il gruppo di Napoli (fig. 2), superiore a tutti gli altri fin qui conosciuti per accuratezza di lavoro e per nobiltà di stile, fu restaurato da Carlo Albacini. Le parti moderne hanno preso una bella patina che rende molto difficile il riconoscimento delle parti antiche. Nel Satiro vi è di restauro tutta la testa, tranne una piccola porzione della nuca che basta però ad assicurare la posizione sollevata della faccia. Inoltre, prescindendo da molte pezze poste quà e là sul corpo, sono rifatti il ginocchio ed il polpaccio destro, il braccio e la mano destra ed infine la mano sinistra. Il piccolo Bacco ha di restauro la gamba destra dalla coscia in giù e quella sinistra dal ginocchio soltanto, più il braccio destro con il grappolo d'uva nella mano; ed è moderna anche la mano sinistra che è fatta poggiare sulla nuca del Satiro. La testa del bambino invece non solo è antica, ma non fu mai staccata dal collo (1). Il giovane Satiro

(1) Sono grato all'amico dottor G. Q. Giglioli per queste preziose indicazioni sui restauri del gruppo di Napoli.

si appoggia fissamente sulla gamba sinistra, e porta indietro la destra in atto di camminare rapidamente, toccando con la punta leggermente il suolo. Presso la gamba sinistra, per sostegno, il restauratore ha posto il solito tronco d'albero, aggiungendovi, come emblemi del nume e del giovane Satiro, un viticcio attortigliato, la siringa pendente e la nebride gettata sopra al tronco. Il volto restaurato del Satiro fu concepito in atto di osservare il piccolo Bacco. Questi, seduto a cavalcioni sul collo, protendendo il braccio destro e tenendo in mano un grappolo d'uva, lo mostra al suo giovane compagno. Il motivo fu concepito identico al precedente gruppo del Vaticano, senonchè il restauratore ha posto nelle mani del Satiro i piattelli, con il suono dei quali egli accompagna il suo movimento di danza.

Fig. 3 — Roma - Villa Albani.

Non migliori sono le condizioni del gruppo Albani (fig. 3), dove il restauratore ha cercato di celare le parti rifatte, ritoccando quelle antiche in modo da far scomparire ogni traccia del restauro ed ingannare così l'occhio dell'osservatore. Nel Satiro sono di restauro quasi interamente le gambe, il braccio sinistro nella metà inferiore ed il destro da quasi sotto la spalla; nel piccolo Bacco il piede sinistro con la metà del femore inferiore, la gamba destra da sopra il ginocchio, tutto il braccio destro, compresa la spalla, l'avambraccio sinistro con la mano ed il relativo attributo, e finalmente la testa con il collo (1).

Secondo la concezione del restauratore, il Satiro poggia al suolo con la gamba destra e ritrae indietro la sinistra in atto di camminare; sostiene con la mano destra il piede del piccolo Bacco che gli sta a cavalcioni sul collo, coronato di grappoli e di pampini e tenente con la destra un grappolo d'uva e con la sinistra una piccola ciotola. Il tronco d'albero ed il plinto sono moderni; il primo, al contrario degli altri gruppi, è aderente alla gamba destra e da un nodo pende sospesa una zampogna. Tutta questa diversità negli arti inferiori, nel collocamento del tronco d'albero, nell'impostatura

(1) Devo alla gentilezza dei professori Arndt ed Amelung la riproduzione fotografica della testa del Satiro (fig. 6).

del busto eretto del Satiro che doveva esser piegato molto in avanti, è derivata dalla concezione arbitraria del restauratore.

Il quarto gruppo, di minori proporzioni, esistente nel Museo Civico di Bologna, è quasi immune da restauri (fig. 4). Si conserva il tronco del piccolo Bacco e quello del Satiro fino all'altezza delle anche; la testa del Satiro è abbastanza bene conservata: di restauro vi è soltanto il naso, eccettuata una parte della narice destra, e la metà sinistra del labbro superiore.

Fig. 4 — BOLOGNA - Museo Archeologico.

Da questo breve esame sullo stato di conservazione dei singoli gruppi risulta che le condizioni, prescindendo per i primi tre dai restauri, sono quasi identiche, essendovi di antico il tronco del Satiro e quello del piccolo Bacco; è da notarsi però l'importanza maggiore, per la ricostruzione del gruppo, degli esemplari del Vaticano, di Villa Albani e di Bologna, perchè hanno conservata bene la testa del Satiro, laddove in quello di Napoli il volto è completamente di restauro. Nell'esemplare di Napoli si conserva la testina di Bacco, ma vi riscontriamo una differenza notevole dalle altre repliche nel movimento di torsione del piccolo dio.

Oltremodo difficile è la determinazione dell'azione e dei movimenti delle due figure associate. Il Satiro è concepito con il volto leggermente sollevato, intento ad osservare le giocose mosse del piccolo dio che si è preso in collo. Senonchè l'asse visivo non è rivolto verso il fanciullo, ma verso l'oggetto che questi teneva con la mano destra sollevata e distesa, per sottrarlo scherzosamente al giovane compagno dei suoi trastulli. I ricostruttori dei gruppi del Vaticano, di Villa Albani e di Napoli sono caduti tutti nell'errore di interpretare lo sguardo del Satiro diretto verso il volto del piccolo Bacco e da tale errore è dipesa, per conseguenza, anche la varia interpretazione dei movimenti delle due figure.

Il Klein (1), che ha studiato accuratamente questo gruppo nei diversi esemplari, ne ha determinato l'asse fondamentale dalla testa del piccolo Bacco attraverso il corpo del

(1) Cfr. Klein, *Gesch. d. griech. Kunst*, III, pag. 231.

Satiro. Egli riconosce nei due esemplari di Napoli e di Villa Albani, strettamente affini tra loro per l'aggruppamento delle due figure, un tipo ulteriormente elaborato rispetto a quello del Vaticano, in cui il corpo del Satiro appare alquanto più inclinato. Quest'ultimo quindi si accosterebbe, secondo il Klein, più d'ogni altro al prototipo. Non così il Ducati (1): egli riconosce con il Klein la stretta affinità che lega il gruppo di Napoli a quello di Villa Albani, affinità che estende anche al gruppo di Bologna, ma ritiene che questi tre marmi, non il gruppo del Vaticano, siano più vicini all'originale.

Nello stabilire però l'asse fondamentale per la ricostruzione del gruppo, nessuno potè tener conto di un particolare, che ora l'esemplare fiorentino ci permette di constatare e determinare con sicurezza: la direzione dell'asse visivo del Satiro. Questo elemento, posto in corrispondenza con l'asse fondamentale del gruppo, facilita la soluzione di tutti gli altri problemi relativi al coordinamento dei movimenti delle due figure associate.

Per la integrazione dell'esemplare Vaticano, fu supposto che nella concezione originale il piccolo Bacco agitasse il tirso con la mano destra, considerando lo slancio vivace verso destra del corpo del dio, e l'energia che si manifesta in tale movimento (2). Lasciando da parte per ora la questione dell'oggetto del trastullo che poteva essere qualche altro strumento dionisiaco, a noi preme anzitutto di constatare la corrispondenza perfetta di tale movimento del fanciullo verso destra in tutti i gruppi.

L'artista ha concepito la scena di un istante, offrendo, con la vivacità dei movimenti delle due figure, un contrasto di linee assai spiccato: Il fanciullo non grava più equamente sulle due spalle robuste del giovane Satiro, ma quasi interamente siede sopra quella destra, e, con una violenta torsione del torace, si sporge all'infuori. I muscoli del gran dentato e quelli pettorali del lato destro sono in forte tensione; quelli del lato sinistro alquanto rilassati: tutto ciò è in corrispondenza con il movimento del braccio sollevato e disteso. Il semplice appoggio delle due gambe non sarebbe sufficiente a mantenerlo in equilibrio, se il giovane Satiro non gli venisse in aiuto, trattenendolo per la gamba destra con una mano. Le tracce dell'attaccatura della gamba destra di Bacco nel torso del Satiro sono evidenti nel nostro esemplare, e confermano la esattezza della ricostruzione del gruppo Albani, in cui il Satiro afferra il fanciullo per il collo del piede destro, mentre nell'esemplare Vaticano lo trattiene per il piede.

Per neutralizzare lo slancio che fa pendere il corpicino del dio a destra, il Satiro compie un leggiero movimento di torsione del corpo verso sinistra. Tale movimento basterebbe, insieme con il sostegno della mano destra, ad evitare la caduta del fanciullo, data la esiguità del peso, ma rimarrebbe sempre il pericolo che egli si storcesse e piegasse in giù con la parte superiore del corpo. Il braccio sinistro del piccolo Bacco, aderente alla testa

(1) Cfr. Ducati in *Revue Arch.*, 1911, II, pag. 142.

(2) Cfr. Helbig, *Führer* (1913), I, pag. 247 n. 384.

del Satiro, è lievemente ripiegato al gomito, con l'antibraccio disteso, in cerca di un punto di appoggio per mantenere l'equilibrio del corpo, e questo appoggio doveva esser fornito dal braccio sinistro del Satiro, che, come si scorge dal punto di attacco, era disteso, e, ripiegato al gomito, doveva afferrare per il polso il fanciullo. Sicuro così di aver riparato all'azione inconsiderata del piccolo dio, il Satiro rivolge il viso sorridente per osservare l'azione che fu la causa di tale brusco movimento da parte del fanciullo: l'asse visivo del Satiro ci indica appunto la direzione del braccio destro del fanciullo, con cui questi teneva l'oggetto; il fanciullo alla sua volta, come risulta nell'esemplare di Napoli e dalla rottura del collo negli altri gruppi, doveva avere il volto piegato in giù, in atto di osservare sul volto del Satiro l'impressione dello scherzo, per compiacersi della felice riuscita di esso.

Fig. 5 — FIRENZE - Galleria del Palazzo Corsini.

In una copia rozza del Rinascimento che si conserva nella raccolta Corsini del Palazzo di Lungarno (1), (fig. 5) troviamo confermata la ricostruzione da noi proposta sul collegamento delle due figure. L'autore di questo gruppo marmoreo, alto m. 0,68, ha avuto forse sotto gli occhi una replica più integra del nostro tipo, ma contaminata con elementi di aggiunta estranei: il piccolo Pan barbato che suona la siringa, la cista, la pantera recante a cavalcioni sul dorso un piccolo Eros. Dobbiamo considerare come elemento di aggiunta, anche il grappolo d'uva, che il fanciullo tiene con la mano sinistra, ed il piatto di frutta, sostenuto dal Satiro con la mano destra, che è di restauro. Il braccino destro sollevato di Bacco è ricommesso; egli tiene nella mano l'avanzo di un corno potorio o di un rhyton, ed è nell'atto di versarne il contenuto sul capo del Satiro.

Questo particolare nuovo del rhyton entrava nella composizione del modello antico, ovvero devesi riguardare come una invenzione dell'autore di questo gruppo, che ha tentato così di integrare il modello antico frammentario? È una questione disgraziatamente assai

(1) Cfr. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, II, pag. 118, n. 292. Sono vivamente grato a S. E. il Principe D. Tommaso Corsini che mi ha concesso gentilmente di esaminare e fotografare questo piccolo gruppo in marmo lunense.

difficile a risolversi in quanto, in questa copia del Rinascimento, la visione della composizione originale del gruppo è disturbata, come ho accennato poc'anzi, da una quantità di elementi estranei che fanno pensare ad un modello antico assai tardo.

Tuttavia la graziosa concezione, espressa dal marmo Corsini, che cioè il fanciullo divino, dopo aver sottratto di nascosto il rhyton contenente il sacro liquore, tenti scherzosamente di versarlo sul capo del suo giovane seguace, mi sembra più graziosa e geniale, ed anche più adatta allo spirito inventivo dell'arte ellenistica e quindi preferibile alla ricostruzione ipotetica dello Helbig, cioè del piccolo Bacco col tirso, la quale parmi poco rispondente ai movimenti delle due figure associate ed anzi verrebbe a turbare l'insieme armonico del gruppo, spostandone l'asse fondamentale.

Negli esemplari di Napoli e del Vaticano le parti antiche conservate degli arti inferiori concordano, e permettono una integrazione più o meno approssimativamente interpretata dai restauratori. Nel passo ritmico di danza in cui l'artista sembra aver concepito il Satiro, il peso del corpo passa dalla gamba destra a quella sinistra: egli sta infatti con la gamba destra sollevata e molto discosta dal corpo, toccando ancora leggermente il suolo con la punta del piede, mentre già si regge sulla sinistra nel movimento rapido ed istantaneo.

Nel medesimo atteggiamento di moto troviamo espresso il Satiro nel piccolo gruppo Corsini che viene così, in certa guisa, a confermare l'integrazione dei gruppi di Napoli e del Vaticano.

Sull'origine di questa graziosa composizione, il Ducati (1) osservò giustamente che, come si riscontra per altri soggetti (2), la pittura ha preceduto la scultura. In una pittura vascolare a figure rosse, che adorna una anfora del V secolo (3), troviamo rappresentata una Menade che reca a cavalcioni sul collo un piccolo Satiro. Il Mac-Mahon (4), illustrando una lekythos attica funeraria, dipinta, dove ricorre il medesimo motivo di un bambino seduto a cavalcioni sul collo di una figura muliebre, di pieno prospetto, presenta un elenco di varii altri aggruppamenti consimili nella pittura vascolare e nella scultura. Prescindendo dal soggetto, ne abbiamo, del resto, qualche esempio antichissimo: mi basterà ricordare un gruppo in terracotta, protoionico, nel quale il Furtwängler (5) intravvide la figura di Hephaistos ed uno dei Kabiroi, derivato dallo schema di un idolo egiziano di Ptah-Sokaris.

Il più antico gruppo statuario che ci sia pervenuto, è quello in marmo pentelico uscito dal teatro di Dionysos in Atene, e conservato in quel Museo Nazionale (6), figurante

(1) *Revue Arch.*, 1911, II, pag. 144, nota 2.

(2) Cfr. Deonna, *L'archéologie*, II, pag. 66.

(3) Cfr. *Antike Denkmäler*, I, tav. 36.

(4) Cfr. 'Εφημ. ἀρχ. 1905, pag. 43, tav. I; Furtwängler-Riezler, *Weissgrundige Attische Lekythen*, tav. 3.

(5) Cfr. Furtwängler in *Archiv für Religionswissenschaft*, X, 3, (1907). pag. 398, tav. I, nn. 1 e 1 bis.

(6) Cfr. Arndt-Amelung n. 643; Staïs, *Guide du Musée National d'Athenes*, I, (II. ed.), pag. 88, n. 257.

il giovane dio seduto a cavalcioni sul collo di un vecchio Sileno. Questo gruppo, che concorre a confermare l'origine scenica del Sileno barbato come custode e pedagogo del piccolo Dionysos, è una delle più antiche rappresentazioni in plastica del Sileno-pappos (1), il cui tipo poi si ingentilì sotto l'influenza della scuola prassitelica. Il tipo del giovane Satiro, non più custode dell'infante divino, ma compagno dei suoi trastulli, è un prodotto artistico più tardo e si può riguardare come il risultato di una contaminazione lenta della quale si intravvedono come prototipi, l'Hermes del vecchio Cefisodoto o quello di Olimpia (2) ed il Satiro versante, che se non è di Prassitele (3) è senza dubbio sotto l'influenza prassitelica (4).

Il ricordo del Satiro *Anapauomenos* di Protogene, dell'*Aposcopeuon* di Antiphilos serve appunto a fissare alla fine del IV secolo ed agli inizi del III, la elaborazione di questo tipo di Satiro attribuito ai Πραξιτέλους παῖδες (5).

Nel Satiro danzante del British Museum il Furtwängler (6) riconobbe un esemplare, elaborato con modificazioni ed aggiunte, ma derivato dal medesimo tipo di quello di Lamia del Museo di Atene (7). Gradualmente scomparve la purezza primitiva del prototipo, riguardato come una trasposizione in plastica del celebre quadro di Antiphilos. I vari stadii di questa evoluzione, detetermimati dal Furtwängler, si riassumono nei seguenti motivi caratteristici (8): incrociamento delle gambe in atto di danza, aggiunta della nebride ricolma di frutta, ed in fine del piccolo Bacco sul braccio, a somiglianza dell'Hermes di Olimpia, e più precisamente di quel tipo di Hermes con Bacco bambino della scuola prassitelica, studiato recentemente dal Klein (9) e che egli tentò di ricostruire dal cosidetto « Joven Orador » di Madrid in base alla figura della moneta di Anchialos e di una incisione di Gian Battista Cavalleri (10).

(1) Cfr. Furtwängler, l. c. in *Archiv für Religionswissenschaft*, X, 3 (1907), pag. 330, tav. II: Gruppo di vecchio Sileno con Dionysos bambino in terracotta, di fabbrica attica; per altri esemplari cfr. Winter in *Die Antiken Terrakotten*, III 2, pag. 400-404.

(2) Cfr. Klein, *Praxiteles*, pag. 96 e 593; Macchioro, in *Jahreshefte des österr. archäol. Inst.* Vol. XIV, pag. 89 e sgg.

(3) Cfr. Ghirardini in *Bull. della Comm. Arch. di Roma*, 1892, pag. 237 e sgg.

(4) Il Furtwängler (*Masterpieces*, pag. 312) vi scorge una influenz2 dell'arte policletea negli elementi formali, e la Maviglia, in una minuta analisi stilistica vi riconoscerebbe un prodotto di un'arte argivo-attica (*Bull. della Comm. Arch. di Roma*, 1910, pag. 181 e sgg).

(5) Cfr. Bienkowski in *Revue Arch.* 1895 I, pag. 281; Collignon, *Sculpt. grecque*, II, pag. 450 e sgg.

(6) Cfr. Furtwängler, *Der Satyr aus Pergamon* in *40° Programm zum Winckelmannfeste*, 1880 ed in *Kleine Schriften* (I. Sieveking e L. Curtius) 1912, I, tav. 6, 1; Collignon *Sculpt. grecque*, II, pag. 582, fig. 300; *Ancient marbles*, II, pl. 45.

(7) Cfr. Staïs, *Guide du Musée National d'Athènes*, vol. I (II ed.), pag. 76 n. 239; Arndt-Amelung n. 641 e 642.

(8) Cfr. Furtwängler, l. c.; Collignon, l. c.; Klein, *Praxitel. Studien*, pag. 47, 9 e *Gesch. d. gr. Kunst*, II. pag. 378; Deonna, *L'Archéologie*, I, pag. 324.

(9) Cfr. Klein in *Jahreshefte des österr. archäol. Inst.*, Vol. XIV, pag. 98 e sgg.

(10) Cfr. per la bibliografia completa su questo tipo statuario: Helbig, *Führer* (1913), II, pag. 165 e 167.

Non è più l'Hermes del gruppo di Olimpia che non si interessa del bambino, ma erra con lo sguardo lontano. Le amorose cure, con le quali il Sileno custodisce il nume infante nel celebre gruppo di Monaco, entrano nella concezione sentimentale del nuovo tipo, ed il più intimo rapporto psicologico, che ritroviamo fra l'Hermes ed il piccolo dio in questa ulteriore innovazione della scuola prassitelica, si trasfonde nella creazione nuova dell'arte ellenistica del giovane Satiro con Bacco bambino sul braccio (1).

Varii esemplari si conservano di questo tipo che bronzisti e modellatori in terracotta hanno volgarizzato fin dal III secolo a. C.: Un grazioso gruppo in terracotta di Myrina rappresenta un giovane Satiro gaiamente danzante sulle punte dei piedi, che reca sul braccio destro seduto il giovane dio e ci richiama, come giustamente osservò il Pottier (2), all'elegante figura del Satiro in bronzo di Pergamo, che il Furtwängler interpretò (3) come rappresentato in atto di percuotere col vincastro l'animale famigliare che gli stava ai piedi, e riguardò come uno dei tipi intermedii di quella evoluzione e contaminazione graduale, per la quale dal Satiro di Lamia è derivato quello del British Museum (4). Il medesimo motivo lo troviamo ripetuto nel dipinto pompeiano della casa del Naviglio (5).

Accanto a questo tipo che più si collega alla grande arte del IV secolo, il thiasos bacchico offrì all'arte ellenistica motivo ad un nuovo aggruppamento più realistico e di genere, in cui il piccolo Bacco siede sulle spalle od a cavalcioni sul collo del giovane Satiro.

Ben poco di antico si conserva del piccolo Bacco seduto sulla spalla sinistra nel Satiro del Braccio Nuovo (6), che ha la testa restaurata sul tipo del « Fauno Capitolino ». Nè migliori sono le condizioni del gruppo della Gliptoteca di Ny-Carlsberg (7), quasi interamente restaurato, al quale si collega, per tarda contaminazione, il piccolo gruppo in marmo lunense di vecchio Pan del Museo di Berlino (8). In questi esemplari, il dio è rappresentato infante, bisognoso di cure amorevoli, come nei gruppi del Sileno-pappos, ed il giovane Sa-

(1) Cfr. Klein *l. c.* pag. 104 e 110-111.

(2) Cfr. Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina.* n. 185, tav. XXVI, 2; pag. 372 e sgg.; Pottier, *Les statuettes de terrecuite,* pag. 177, fig. 58; *Gazette archéol.* 1886, pag. 306; *Bull. de corr. hell.*, IX, 1885, tav. X, XIII; Winter in *Die Antiken Terrakotten,* III 2, pagina 330, 9 e pagina 369, 3.

(3) Cfr. Furtwängler in *40° Winckelmannsprogr.*, tav. I ed in *Kleine Schriften,* I, tav. 4 pag. 190; Collignon, *Pergame*, pag. 205.

(4) Cfr. in Reinach (*Répert de la stat. III,* pag. 37, 2) il piccolo gruppo in bronzo, di epoca romana, della collezione di Dresda.

(5) Cfr. Furtwängler, op. cit. tav. III, 6; *Kleine Schriften* I, tav. 6, n. 6; *Jahrb. arch. Inst.*, 1887, tav. VI.

(6) Cfr. Amelung, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums,* I, tav. V; pag. 43, n. 29.

(7) *Ny-Carlsberg Glyptoteks, Antike Kunstvaerker*, I, tav. XXXXIX, n. 521. Il prof. Poulsen che gentilmente mi inviò, per studio, una fotografia di questo gruppo, mi diede le seguenti notizie sommarie sui restauri: Nel Satiro parte del braccio sinistro con la mano, tutta la parte destra del corpo con la testa; nel bambino solo le gambe sono antiche.

(8) *Beschreibung der Antiken Skulpturen,* pagina 104, n. 236; Reinach, *Répert. de la stat.* II, pag. 71, 1.

tiro lo fa trastullare, agitando il tirso od il grappolo d'uva che il bimbo cerca con graziose mosse di poter afferrare.

Ma negli esemplari del tipo da noi studiato, Bacco non è concepito come bambino ma fanciullo, ed il giovane Satiro, più che custode, è compagno dei suoi trastulli: È il piccolo dio che scherza con il suo servo e seguace, che folleggia sulle sue spalle, seduto a cavalcioni sul collo e si burla sottraendogli gli emblemi del suo culto: o il tirso, o il grappolo d'uva, o il rhyton.

In questa nuova manifestazione del thiasos bacchico, l'arte ellenistica ci offre un vero soggetto di genere che pure risultando dalla fusione dei varii elementi della grande arte, rivela più spiccatamente i gusti e le tendenze nuove dell' ellenismo, nell' aggruppamento delle due figure in movimento vivace, nella concezione di una scena istantanea.

Il Klein (1), studiando l'origine di questo tipo, lo confronta con il gruppo del giovane Pan o Satiro che porta sulle spalle un capretto del Museo di Madrid (2), e crede risoluto in meglio, in quest'ultimo, il problema formale che costituiva il primo gruppo. Il parallelo è esatto dal punto di vista formale e stilistico, quantunque la concezione sia ben diversa, avendo il giovane Satiro sulle spalle non già il suo piccolo dio, ma il carco inerte, sia pure simbolico, di un semplice animale.

L'esecuzione del gruppo originale è posta dal Klein fra il III ed il II secolo a. C. Il Ducati trova giustamente questa data troppo bassa (4): dall' esame stilistico del nudo non vi riscontra alcun giuoco o tensione eccessiva di muscoli, e così, nella disposizione della capigliatura, quei caratteri che sono proprii delle più tarde creazioni di Satiri, Centauri e Giganti dell'arte ellenistica. Infatti nel nostro Satiro, così come principalmente ce lo presenta il frammento di Firenze, permane il tipo umanizzato dell'arte classica del IV secolo e, quantunque incominci a manifestarsi la passione realistica dell'ellenismo, non si ha peranco quel naturalismo esagerato, nei caratteri rustici e sensuali, che troviamo nelle creazioni più tarde del thiasos bacchico. L'indole agreste è lievemente accennata nell'insieme della fisonomia. La fronte spaziosa, con solcatura mediana, non presenta nella parte superiore alcuna traccia delle corna, attributo comunissimo prestato dai Pani caprini ai Satiri, dopo la fine del IV secolo. Le orecchie sono leggermente appuntite, ma non appare alcuna traccia sul collo di quei bargigli caprini che sono caratteristici dei Satiri dell'età ellenistica più inoltrata, e che troviamo già nei tipi satireschi del thiasos dionisiaco nel fregio di Pergamo. Il naso è

(1) Cfr. Klein, *Gesch. d. gr. Kunst,* III, pag. 230.

(2) Cfr. Hübner n. 59; Friederischs-Wolters, n. 1506; *Einzelverkauf,* n. 1570. Per questo tipo di giovane Pan o di giovane Satiro kriophoros si possono vedere le varie trasformazioni negli esemplari in terracotta: Winter in *Die Antiken Terrakotten,* III, 2, pag. 364.

(3) Cfr. Ducati, in *Revue Arch.* 1911, II, pagina 143.

(4) Vedo con piacere che anche i compilatori della terza edizione della classica guida per i musei romani di W. Helbig (1913), collocano il gruppo fra le sculture dell'arte ellenistica del IV-III secolo. (Cfr. vol. II, pag. 534).

schiacciato, ma leggermente; le guance non appaiono con gli zigomi salienti, al contrario sono tondeggianti; il mento è ripiegato in su ed alquanto schiacciato, ma senza alcuna esagerazione. Dalle labbra carnosette, leggermente semiaperte, esce una sommessa espressione di sorriso, tenue, ingenuo; e così pure gli occhi, aperti ed un po' allungati, con le palpebre superiori alquanto ingrossate, esprimono il medesimo sorriso, che, rischiarando la fisonomia, si sprigiona uniforme dal volto, rivelatore della momentanea sorpresa, della subitanea trasformazione dal turbamento alla gioia.

Negli altri esemplari del Vaticano, di Villa Albani e di Bologna, il carattere satiresco è indicato dalle orecchie più accentuatamente appuntite oltre che dall' insieme dei lineamenti più agresti. In queste repliche sembra quasi che i copiatori abbiano alquanto alterato il tipo originale, trovandovi una differenza notevole, in alcuni particolari, rispetto al nostro marmo e anche fra loro; inoltre per alcuni di essi la fattura più rozza ed i molteplici ritocchi subiti all'epoca del restauro non permettono un esame stilistico completo e sicuro. Il volto del Satiro del gruppo della Galleria dei Candelabri è molto rielaborato; non so però se ciò sia dovuto esclusivamente alla raschiatura che ha subito: prescindendo dagli occhi rimessi in pasta vitrea e dal profilo regolare del naso restaurato alla punta, troviamo più attenuata la solcatura mediana della fronte, meno accentuate le arcate sopraccigliari, meno appiattito il mento e le labbra leggermente più aperte. I contorni del volto nel Satiro di Bologna sono invece più pronunziati, la fronte però è meno spaziosa, i sopraccigli, quantunque indicati con forte rilievo, non si presentano rigidamente arcuati. Più di tutti si accosta al nostro, per i lineamenti del volto, il Satiro del Gruppo Albani, pur rimanendo a lunga distanza per la rozzezza del lavoro (figg. 6 e 7). Una notevole distinzione, rispetto agli altri esemplari, mostra il nostro Satiro nella fattura dei capelli che non sono fatti a ciuffi sottili, lunghi e leggermente ricciuti, ma conformati a ciuffi spessi, tirati in su dalla fronte, e che si sollevano fino alla sommità del capo, sovrapposti e disordinati, mentre dietro la nuca sono appiattiti. Tuttavia anche per la capigliatura non mancano dei particolari comuni a quasi tutte queste repliche, come quello della lunga ciocca che partendo dalla tempia sinistra scendeva giù in prossimità dell'orecchio e della quale si scorgono anche nel marmo fiorentino i punti di attacco; altre ciocche più lunghe si riscontrano sulla nuca, nel lato sinistro, le quali si raccolgono nella parte superiore della coscia del piccolo Bacco. Anche questo dettaglio è comune alle altre copie e si verifica pure nell'esemplare di Napoli, in cui, come abbiamo già notato, la parte posteriore della testa del Satiro è antica.

Non solo nell'esecuzione generale dei capelli, ma anche nella disposizione particolare di questi ciuffi sulla sommità della fronte e sulle tempia, il nostro Satiro ricorda molto da vicino l'erma barbata di Pan proveniente da Pergamo e ora al Museo di Berlino, ascritta alla prima arte ellenistica (1) Nulla ha di comune invece con i tipi satireschi più tardi, in

(1) Cfr. Kekulé, *Die Griech. Skulptur*, pag. 292, n. 237.

cui i capelli, rizzati in lunghi e grossi ciuffi, distinti e separati gli uni dagli altri, concorrono ad esprimere l'agitazione interiore, l'emozione violenta, come nelle figure selvagge e realistiche dei Galati (1).

Similmente i caratteri stilistici del nudo fanno pensare che il gruppo originale sia più vicino alle opere del IV secolo. Infatti nella figura del Satiro non vi è alcunchè di esagerato nella musculatura, come nelle opere pergamene; le forme sono slanciate, i contorni del petto delicati, l'epidermide morbidamente aderente agli strati grassi e molli delle carni che contornano i muscoli. Il collo poi è allungato, e, nella concezione del movimento di torsione del capo, il muscolo sterno-cleido-mastoideo sinistro, impostato inferiormente al-

Fig. 6 — Particolare del Gruppo Albani.

Fig. 7 — Particolare del Gruppo di Firenze.

quanto in basso, concorre a porre meglio in rilievo la testa, distaccandola dal corpo, e dà alla figura quel grazioso atteggiamento di tensione e di torsione del collo e del capo, tanto caro ai modellatori in terracotta di Tanagra e dell'Asia Minore. Il piccolo Bacco, nel movimento vivace di torsione, lascia scorgere ben delineati, come in figura di adulto, i muscoli pettorali ed il gran dentato destro fortemente teso; poco rispondente alla realtà è il contrasto fra i muscoli del petto e dell'addome, e ciò per la secchezza nervosa in cui l'artista ha concepito il nume fanciullo.

Tracce evidenti di un colore rosso-scuro appaiono nei capelli del Satiro: i vari ciuffi sovrapposti erano adunque distinti e posti in risalto mediante il colore; e così pure con il

(1) Cfr. *Diod.* V, 26; Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenist. Kunst*, pag. 77.

colore dovevano essere distinti là, dove spuntano dalla fronte ed attorno alle tempia. Ma la policromia era estesa anche a quei particolari del volto che lo scalpello non poteva rendere, poichè residui del medesimo colore rosso-scuro, di fondo, si conservano sulle sopracciglia e nel globo degli occhi.

Nell'esecuzione del gruppo l'artista sembra essersi attenuto scrupolosamente all'originale in bronzo, rendendo similmente nel marmo alcuni particolari del volto del Satiro, come i muscoli frontali, le labbra con gli orli accentuati, i sopraccigli rilevati, il mento appiattito; e così pure deve aver imitato fedelmente l'originale nella capigliatura e nel rendere, con minuti ritocchi, quel po' di lanugine che spunta sulla guancia sinistra.

Dal frammento marmoreo di Firenze mi sembra adunque che risulti, più chiaramente che non dalle altre repliche, la derivazione del gruppo da un originale della prima fase dell'arte ellenistica. Nel Satiro il carattere inquieto ma non agitato della capigliatura, i lineamenti del volto agresti ma non selvaggi, fanno escludere qualsiasi influenza di tipi barbarici (1) ed inducono piuttosto a pensare con il Ducati (2) che l'artista abbia ritratto questo tipo rustico di giovane Satiro, direttamente dalla vita campestre, mantenendo ancora nel nudo quei caratteri del corpo giovanile e sensuale che ritraggono appunto la doppia natura del Satiro, tale e quale l'ha concepita l'ideale della prima arte ellenistica, sotto l'influenza del Prassitele (3).

Non solo quindi il gruppo marmoreo fiorentino, nonostante il suo stato frammentario, ha potuto fornirci nuovi e più sicuri elementi per la ricostruzione dell'originale, ma superando altresì tutte le altre copie per la purezza dello stile e per la finezza della fattura, ci ha permesso di meglio giudicare ed apprezzare questa geniale e graziosissima concezione dell'esordiente arte ellenistica.

A. MINTO.

(1) Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana,* I, pag. 86 e sg.; Watzinger in *Magnesia am Meander* di Humann, pag. 220.

(2) Ducati, l. c. pag. 146.

(3) Noi possiamo seguire la trasformazione del tipo del giovane Satiro, nell' arte greca della fine del IV e della prima metà del III secolo a. C., esaminando il Satiro che suona il flauto, nell' esemplare marmoreo meglio conservato del Louvre (Collignon, *Sculpt. grecque,* II, pag. 425, fig. 232); il Satiro dormente di Ercolano, in bronzo (Brunn Bruckmann, *griech. und röm. Skulpt.*, tav. 595); la testa di satiro in bronzo, della Gliptoteca di Monaco (Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek zu München,* n, 450); il Satiro di Vienna, nel Museo del Louvre (Klein in *Zeitschrift für bildende Kunst, N. F.*, XX, pag. 101).

IL VASO CHIGI

LA CERAMICA IONICA E LA CERAMICA PROTOATTICA

(TAV. V-VIII)

I.

Il mirabile cimelio della ceramica ellenica, che tornò alla luce, in frammenti, da una delle tre tombe scoperte sulla cima di Monte Acuto (o Aguzzo, come dice la gente del luogo), presso Formello (1), e che, dal casato dell'antico proprietario, va ora col nome di vaso Chigi, è ormai assicurato alle collezioni governative e formerà per gli studiosi di archeologia una delle principali attrattive del Museo di Villa Giulia.

Il monumento è noto soprattutto per i disegni e le riproduzioni ad acquarello che ne ha fatto E. Stefani, e che hanno servito alla pubblicazione del Karo negli *Antike Denkmäler* dell'Istituto Germanico (2); ma di esso fu discorso sin dal tempo della scoperta e dal Robert e dal Ghirardini, quando i frammenti non erano stati ancora ricomposti (3), e ora trovasi menzionato e in parte anche riprodotto in trattati e in varie pubblicazioni di ceramica (4).

Cogliamo intanto occasione dall'acquisto del vaso per conto del Museo di Villa Giulia per riprenderlo in esame. La qual cosa ci sembra tanto più opportuna, in quanto la pubblicazione che ne ha fatto il Karo rappresenta una introduzione preliminare, e non è più apparsa quella illustrazione definitiva che l'autore ne prometteva.

* * *

Il vaso Chigi, fatto di argilla biancastra, giusta l'osservazione del Karo, non finissima, riproduce la forma peculiare dell'*oinochoe*, a corpo piuttosto allargato, quasi piriforme. Il manico è costituito da tre bastoncelli esterni, contigui, sovrapposti a un nastro interno avente una larghezza eguale a quella dei tre bastoncelli raccolti insieme. Esso ha una delle attac-

(1) E. Ghirardini, *Notizie degli scavi*, 1882, p. 291 e segg.

(2) *Antike Denkmäler des deutsches Arch. Inst.*, II, tav. 44, 45 e relativo testo, 1899-1901, p. 7 seg.

(3) C. Robert, *Bullettino dell'Instituto*, 1882, p. 98; Ghirardini, scritto cit., p. 296 e segg.

(4) S. Birch - H. B. Walters, *History of ancient pottery*, I (London, 1905), p. 309 e seg.; E. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, p. 52, fig. 31-33; G. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, IX, p. 545 e segg.

cature sul corpo del vaso a circa tre quarti dalla sua altezza, si erge in senso leggermente inclinato all' infuori e, dopo aver seguito una stretta curva, la cui sommità supera di qualche centimetro l'orlo della bocca, si attacca all'orlo medesimo mediante la biforcazione dei due bastoncelli laterali, che terminano con due rotelle, una per parte, appiattite sulle facce esteriori. Va per altro notato che presso il punto di attacco i bastoncelli in discorso non si distinguono più e formano un unico piano con la superficie esterna ed interna del collo.

All' attaccatura di questo sul corpo del vaso trovasi uno speciale collarino sporgente a foggia di piccolo *torus*.

Il vaso è quasi privo di piede; ne fa le funzioni un semplice cerchietto assai basso sul quale è impostato.

Non è di grandi dimensioni. La sua altezza misura, all'orlo della bocca, mm. 262; alla sommità del manico, mm. 285. La circonferenza massima è di mm. 580; la minima, al disopra del collarino, di mm. 275. Il cerchietto del fondo ha un diametro di mm. 120; il diametro della bocca è di mm. 120.

Lo stato di conservazione è piuttosto deplorevole. Rotto in più pezzi e ricomposto, il vaso presenta molte lacune, spesso di assai notevole ampiezza. Addirittura scellerato ne è il restauro.

Il grande pregio del vaso Chigi consiste nella ricca decorazione policroma, addossata alla copertura biancastra — di un tono molto simile a quello del colore naturale dell'argilla — che ne riveste tutta la superficie esteriore. Essa è distribuita in varie zone sovrapposte, talune contenenti semplici disegni ornamentali, altre ricchissime composizioni figurate. La zona più bassa, immediatamente al disopra dello stretto listello che serve da piede, è piuttosto larga; ha un' altezza di circa mm. 52. Essa è decorata di semplici foglie puntute (diciotto in tutto), colorate in rosso su fondo biancastro. La colorazione rossa è disuguale e presenta dei toni differenti, con tendenza talvolta al violaceo, talvolta all'arancione scuro.

Al disopra di questa prima zona si svolge un fascione variopinto, avente un' altezza media di mm. 20. Esso ha un fondo di una colorazione disuguale in giallo arancione, che qua e là assume un tono verdone scuro e contiene internamente due listelli paralleli in rosso-violaceo.

Sul detto fascione è impostata la prima zona a composizione figurata su fondo biancastro. Ha un' altezza media di mm. 21 e rappresenta una scena di caccia alla lepre. Le figure dei cacciatori sono collocate sulla parte anteriore della zona in parola. Disgraziatamente questa parte è la più danneggiata. Il primo a sinistra è un giovane del tutto ignudo, appiattato dietro un cespuglio. Porta sulle spalle due grosse lepri, legate per le zampe anteriori. Poggiando a terra il ginocchio destro e puntando in avanti la gamba sinistra, a stento riesce a trattenere un mastino che è legato per il collo con una cordicella e che, con le orecchie tese e la bocca semiaperta, si agita per lanciarsi in avanti scaval-

cando il cespuglio. A destra di questo trovasi un altro cacciatore; è ugualmente nudo e similmente chinato, e poggia a terra il ginocchio destro. Volge la testa indietro, verso il compagno con le lepri, al quale fa altresì cenno protendendo la mano destra, mentre, appoggiando il gomito sinistro sul ginocchio corrispondente, tiene nella mano un nodoso bastone e al tempo stesso il capo di una cordicella, evidentemente legata al collo di un cane, di cui non rimane che la coda con un piccolo tratto del dorso. Da notarsi, non solo il colore della chioma del cacciatore in bruno diluito, del bastone e del cane in bruno più denso, ma pure il fatto che, a differenza di tutti gli altri cani, questo, oltre al colore bruno, ha la coda curvata all'insù. Segue una grande lacuna, che si stende per circa 110 millimetri. Non si è salvato che un piccolo tratto, di forma triangolare, dalla parte superiore, ove rimangono tracce di altri cespugli. Immediatamente dopo la detta lacuna, la rappresentazione ricompariscè con l'avanzo della figura di un terzo cacciatore: la testa con piccola parte delle spalle e il braccio destro. È pure ignudo ed ha la capigliatura bruna, cinta da un nastro. È rappresentato nell'atto di stare in agguato, chinandosi cautamente a terra, e nascondendosi dietro uno dei soliti cespugli, che questa volta ha i ramoscelli brunastri. La posizione del cacciatore è pienamente giustificata; chè infatti verso di lui viene correndo una lepre, color nocciuola, inseguita da una lunga schiera di cani, schiera che occupa un lungo tratto della composizione, tanto che l'ultimo di essi trovasi disegnato immediatamente a tergo del cacciatore primo descritto. Del cane che sta in capo alla schiera non si conserva che la testa, parte delle spalle e tutto il dorso. La figura è in gran parte lasciata nel colore naturale dell'argilla; ma l'estremità anteriore della testa, una piccola zona dell'orecchia visibile e tutta una striscia che gira attorno alla spalla e prosegue lungo la sommità del dorso sono rese in color nocciuola. Sul muso la colorazione si è distaccata. Segue una coppia che procede quasi di pari passo, di modo che l'una figura ricuopre in parte l'altra. Il cane collocato sul piano anteriore, che per un poco pure sorpassa il compagno, è, come la maggior parte delle figure, disegnato a incisione ed è tutto colorato in nocciuola; l'altra figura invece è eseguita a pennello ed è lasciata nel colore naturale dell'argilla; in nocciuola sono rese delle piccole e lievi punteggiature sulla pelle, nonchè dei trattolini che indicano i peli della coda. Fra la menzionata coppia e i cani che vengono appresso sorge un altro cespuglio, dello stesso colore. La prima figura canina, immediatamente al di là del cespuglio, è disegnata unicamente a pennello e si distingue dalle altre anzitutto per il sesso femminile, come si vede dalle poppe molto sporgenti, e poi per la forma della testa dal muso più stretto e dalla fronte più rialzata e dalla coda più lunga e più grossa. Evidentemente è una volpe. Essa è colorata in nocciola a tinta diluita, molto disuguale. Segue una coppia che procede più di concerto di quella dianzi descritta. Questa volta è il cane del piano posteriore che ha un piccolo sopravvanzo su quello del piano anteriore. Esso è disegnato soltanto a pennello e lasciato nel colore naturale dell'argilla; l'altro è disegnato a graffito e colorato uniformemente in nocciola. Per altro di queste due figure non resta che una piccola parte: la testa con il

petto e le gambe anteriori, non che la coda, del primo; tutte le gambe e la coda del secondo. Segue un altro cane e poi un altro ancora. Quest' ultimo, che è l'ultimo della serie, trovasi immediatamente a tergo del cacciatore con le lepri. Entrambe le dette figure canine sono mutilate, la seconda specialmente, alla quale manca tutta la protome, meno le zampe, mentre alla prima manca la parte superiore della testa. La prima era colorata in nocciola che, soprattutto dalla parte posteriore, presenta una tinta molto scura, quasi nerastra. Ma la colorazione in parte si è scrostata. Simili scrostature presenta la figura dell' altro cane, che era dipinto uniformemente in nocciola chiaro. Nel campo sono sparsi svariati disegnini, che evidentemente non hanno altra funzione che quella di riempitivi: tra il cespuglio e la lepre corrente, un rosoncino a molti petali; tra la detta lepre e il cane che la insegue, due foglioline contrapposte e, più in basso, una crocetta; al di sopra dello stesso cane, un altro rosoncino simile al precedente; fra la volpe e la prima coppia di cani, un cerchietto, in alto, e, in basso, due piccoli trattolini a zigzag paralleli; fra il penultimo cane e l'ultimo, un ghirigoro serpentino; al di sopra dell'ultimo cane, un rosoncino a quattro petali. Ma oltre a questi evidenti riempitivi si osservano due meandri a onde che si innalzano dal suolo rispettivamente sotto ciascuno dei due ultimi cani. A tutta prima si penserebbe a delle accidentalità del terreno o a qualche corso di acqua. Se non che, mentre risulterebbe strano che un artista così provetto nella rappresentazione degli elementi paesistici (ne fanno fede i cespugli) avesse fatto ricorso a dei mezzi così ingenuamente convenzionali; d'altro canto che anche i meandri a onda siano dei semplici riempitivi è provato dal fatto che un terzo si osserva in alto, disposto in senso inverso, sopra la testa della prima coppia di cani, attaccato alla fascetta che separa la zona figurata che abbiamo descritto da quella immediatamente superiore.

Ancora poche parole ci rimangono a dire sul carattere della composizione. Ciò che anzitutto la caratterizza è la distribuzione prevalentemente paratattica delle figure. E questo aspetto generale di paratassi non appare troppo visibilmente diminuito dai piccoli aggruppamenti, nei quali le figure parzialmente si cuoprono tra di loro. Altra caratteristica notevole è la ristrettezza della zona in confronto alle proporzioni che l' artista ha voluto dare alle figure; per la qual cosa è stato costretto ad accorciare tutte le figure umane disegnandole in ginocchio. Ma tanto più agevolmente e felicemente ha potuto ricorrere a questo espediente, in quanto il soggetto della rappresentazione vi si prestava a meraviglia. Ciò non pertanto, non solo non ha osservato rigorosamente il principio della isocefolia, ma non si è peritato di fare sconfinare le figure dal limite che si era imposto: nel gruppo del cacciatore con le lepri, le zampe anteriori delle medesime cuoprono una parte della triplice fascetta superiore, mentre la testa del cacciatore che si volge indietro la cuopre per intero.

La composizione figurata della zona immediatamente superiore, che ha un'altezza di 47 millimetri e occupa la parte centrale del vaso, è la più ricca e la più complessa di tutte. Non si tratta di un soggetto unico, ma di una sequela di soggetti svariati. Data poi

la presenza di una sola ansa nel vaso, che determina la direzione dell'asse mediano, sembrerebbe che la faccia opposta al manico stesso dovesse considerarsi come la principale e che su di essa si dovesse trovare la rappresentazione più notevole, o il centro di una composizione, o una cosa qualunque, che servisse a dividere euritmicamente due composizioni diverse. Ma non sembra che il pittore si sia troppo preoccupato di dare alla composizione un aspetto euritmico subordinatamente alle peculiarità tettoniche del vaso. A giudicare dalla presenza delle iscrizioni esplicative sembra che la rappresentazione più notevole della zona sia quella del giudizio di Paride. Ebbene, non soltanto questa rappresentazione non è collocata sulla faccia principale, sibbene a tergo, cioè sotto il manico; ma nemmeno trovasi disposta euritmicamente rispetto all'asse del manico stesso, il quale cade di fianco e non sul centro.

Da questa scena cominceremo la nostra descrizione.

Disgraziatamente è questo uno dei punti del vaso peggio conservati. Alessandro trovasi a sinistra, in piedi, di profilo a destra. Indossa una lunga veste a sacco, che gli scende fino ai polpacci. Ha capigliatura lunga, fluente dietro le spalle, e cinta da un nastrino, il quale lascia sfuggire sulla fronte un ricciolo di capelli. Le parti nude della figura sono colorate in nocciola chiaro; i capelli e il bulbo oculare in nocciola più scuro; il chitone in una tinta rossastra. Il colore dei capelli si è per altro in gran parte distaccato. Il nome Αλ[έξανδ]ρος è scritto perpendicolarmente davanti alla figura, con direzione normale, da sinistra a destra. Quello che rimane della figura di Alessandro è compreso in due frammenti, che si presentano ad angolo nei rispettivi punti di incontro, presso la metà del busto. Della detta figura mancano parte del tergo e parte del petto con entrambe le braccia.

Di fronte ad Alessandro stava Hermes. Ma di pertinente a questa figura non rimane che l'estremità superiore del caduceo. Anche l'iscrizione, che molto probabilmente ci deve essere stata, è scomparsa.

E così è andata perduta anche quella che si riferiva alla figura della dea, che seguiva immediatamente dopo Hermes, senza dubbio Hera, della quale non è rimasta che la calotta superiore della testa con la nuca. Portava una specie di diadema che le cingeva la chioma, dipinta in nocciola chiaro e, a giudicare dalla analogia delle altre due figure, fluente in lunghe ciocche ondulate dalle tempia sul petto e dalla nuca dietro le spalle. Il diadema è di colore più oscuro di quello dei capelli.

Seguivano per ordine Athena e Afrodite. Della prima rimane tutta la testa con il collo e una piccolissima parte del busto, nonchè l'estremità superiore di un ramoscello che la dea portava in mano, all'altezza della faccia. Della seconda rimangono pure la testa con il collo e un tratto del busto leggermente più grande, oltre alla mano destra sollevata all'altezza del petto, chiusa in atto di stringere un oggetto in gran parte scomparso, epperò irriconoscibile. Le due figure si rassomigliano: portano entrambe dei diademi sul capo, che cingono le rispettive chiome, fluenti – come si è detto – in lunghe ciocche sul petto e dietro

le spalle. Sono due le ciocche che a ciascuna scendono sul petto dalla tempia sinistra; ma nella figura di Afrodite se ne contano quattro dietro le spalle, invece delle tre che presenta la figura di Athena. Le capigliature sono dipinte in nocciola chiaro. I diademi sono dello stesso colore ma di tono più scuro. Il nome di Athena, 'Αθαναία, è scritto in alto, orizzontalmente, a destra della figura alla quale si riferisce e precisamente sopra la testa di Afrodite. Il nome di questa, 'Αφροδ[ίτη] o, piuttosto, 'Αφροδ[ίτα], è scritto in senso perpendicolare a tergo della figura. Mancano le ultime tre lettere e parte della quart'ultima.

Le scene della stessa zona, che si svolgono a destra e a sinistra di quella del giudizio di Paride, con questa evidentemente non hanno nulla in comune, sebbene manchino i segni visibili di separazione.

A sinistra è rappresenteta una scena di caccia al leone. Si trovano alle prese con la belva cinque giovani cacciatori, dei quali uno, già soccombente, è caduto quasi bocconi tra le zampe di essa, che lo addenta alle spalle. Due lunghi fiotti di sangue sgorgano dalle ferite. I cacciatori presentano tutti un aspetto quasi identico: due sono interamente ignudi e le loro figure sono rese uniformemente in color nocciola chiaro; gli altri indossano dei giubbetti rosso-bruni, quasi senza maniche, stretti con cinture alla vita; piccole fascette incise ornano gli orli delle aperture. Dove la figura è visibile, si osserva che un'altra semplice striscia — sui glutei forma una specie di voluta — orla il margine inferiore del giubbetto. Dove si ha una figura di prospetto, si osserva che delle filettature consimili adornano il torace seguendo la linea dei muscoli pettorali. Portano tutti lunga chioma bionda (solito color nocciola scuro), cinta da nastro e fluente in ampie ciocche ondulate dietro le spalle, talora anche sul petto.

Il leone è reso nello stesso colore dei corpi nudi dei cacciatori. Le ciocche della giubba sono disegnate a guisa di foglie linguiformi disposte a squame; esse non si limitano al capo e alle spalle, ma proseguono a spiga per tutta la schiena fino all'attacco della coda. Disegnata di profilo da sinistra a destra, la belva non si mostra soverchiamente agitata. Fa scempio della sua vittima quasi senza muoversi, sebbene le gambe conservino l'atteggiamento della figura gradiente. La fierezza e l'ira si manifestano nell'atteggiamento della coda sollevata e incurvata verso la schiena; ma per il resto la bestia appare quasi indifferente ai colpi di lancia a cui è fatta segno da parte degli altri quattro cacciatori che la circondano. Di questi cacciatori, due la investono di fronte. Il primo l'ha già raggiunta e la colpisce al collo; e il sangue, sgorgando dalla ferita, imbratta le ciocche della giubba. Il compagno frattanto si avanza alzando il braccio destro armato pure di lancia, pronto a vibrare il colpo appena ne sarà a tiro. Ma quest'ultima figura è in gran parte scomparsa: ne rimangono la testa con il braccio destro, la gamba destra fin sopra il ginocchio e la sinistra dal polpaccio in giù. Il leone intanto altre gravi ferite ha già ricevuto dagli altri due cacciatori. L'uno, che gli sta di fianco, gli ha immerso la lancia sulla spalla a poca distanza dalla ferita del collo, sì che le due macchie di sangue si con-

fondono; l'altro gli si è lanciato addosso da tergo e gli ha inferto un colpo quasi radente per modo che la punta della lancia sbuca fuori dalla stessa faccia esterna della coscia.

A destra della scena del giudizio di Paride, se ne svolge un'altra la cui composizione si prolunga assai di più delle altre due e consiste in quattro coppie di cavalli, messe in fila l'una dopo l'altra, precedute da una quadriga. Ciascuno dei cavalli di destra, in ogni coppia, è montato da un giovine cavaliere. Sul cocchio sta il solo auriga, mentre un giovine mozzo precede i cavalli, tenendone, con una funicella legata al morso, uno, l'ultimo dalla parte interna. La cordicella è resa a pennello. Il mozzo è del tutto ignudo. Ha capigliatura prolissa, acconciata nella stessa foggia che abbiamo visto per le figure di Alessandro e dei cacciatori; procede in avanti avanzando la gamba sinistra e volgendo indietro la testa. I quattro cavalli della quadriga procedono di pieno concerto; soltanto le teste presentano varietà di atteggiamento. Naturalmente, solo del più esterno si vede la figura di profilo per intero. Di ciascuno degli altri è visibile quel poco di cui la rispettiva figura sporge oltre quella del cavallo che le sta davanti. Oltre alle teste che, per l'accennata varietà di movimento sono più visibili (o piuttosto, erano, essendo presentemente mutilate), le parti che si discernono meglio sono le gambe, un po' meno le code e assai di meno le schiene. Il cavallo anteriore è colorato in nocciola; ha il collo alto, ma la testa piegata con il muso abbassato verso il petto; il secondo è bruno e porta la testa alzata; il terzo è rosso-violaceo ed ha la testa pure alzata; l'ultimo è bruno come il secondo ed ha la testa un poco abbassata, quasi come il primo. Hanno tutti le code per breve tratto arcuate, poi rigidamente cadenti in giù, lunghe e lisce, senza indicazione dei peli o delle ciocche. In modo diverso sono trattate, invece, le criniere: ampie, folte, mosse e a ciocche ondulate.

Il cocchio è colorato in rosso-violaceo, ma ha le ruote, a quattro raggi, lasciate nel colore naturale dell'argilla.

L'auriga, rigidamente in piedi e di perfetto profilo, porta la consueta veste talare, senza maniche, di color rosso violaceo, cinta alla vita. Ha la capigliatura bruna. Con entrambe le braccia protese tiene separatamente a due a due le redini dei cavalli.

Della prima coppia di cavalli, quello anteriore è di color nocciola scuro ed ha la criniera e la coda in rosso-violaceo. Criniera e coda sono trattate rispettivamente come nei cavalli della quadriga; liscia la coda; mossa e ondulata l'ampia criniera. Le stesse caratteristiche si osservano del resto anche in tutti gli altri cavalli. Nel nostro la colorazione è distaccata in varie parti: sulla coscia, sul petto, sulla testa, sulla punta della coda, ecc. Lo stesso color rosso-violaceo — in parte pure scrostato — è adibito anche per le unghie; particolare, questo, che esso ha in comune con il suo compagno; il quale, salvo le unghie, per il resto è tutto di color nocciola chiaro, coda e criniera comprese. Il cavaliere, dalla capigliatura nocciola scura, indossa un giubbetto rosso-violaceo, senza maniche, ma ricoprente anche gli omeri, della stessa foggia di quello dei cacciatori; esso è cinto alla vita e termina sui glutei con delle piccole falde arrotondate; è ornato di filettatura incisa al margine

e di borchietta presso la punta della falda. Il detto cavaliere protende gli avambracci in avanti e con la mano destra tira forte le redini del suo cavallo, che è costretto a incurvare il collo, mentre con la sinistra guida l'altro, che procede di pari passo con il primo, ma muove un po' più liberamente la testa. I cavalli hanno i finimenti dei morsi simili a quelli dei cavalli della quadriga; ma i morsi stessi portano delle lunghe appendici sporgenti al di sopra del morso. Queste appendici e le redini sono rese soltanto a pennello.

I due cavalli in discorso con le loro cosce coprono in parte la coppia che segue, nascondendone i petti. In questi altri due è invertita la colorazione: color nocciola chiaro è il cavallo anteriore, nocciola scuro è l'altro. Ma al primo resta il particolare del rosso-violaceo per la criniera e la coda e al secondo quello della uniformità della colorazione. Entrambi mancano di tinta speciale per le unghie. Come i precedenti, procedono di pari passo; ma nell'atteggiamento generale se ne distinguono per il portamento delle teste, più sollevate, determinato dalla mossa del cavaliere, il quale tira fortemente a sè le redini così dell'uno come dell'altro. I morsi presentano le stesse particolarità dei cavalli precedenti, sebbene meno visibili. Redini e appendici dei morsi sono rese a pennello. Il cavaliere somiglia al compagno di testa; se ne differenzia per l'atteggiamento — in quanto a causa della sua mossa presenta il torace quasi di prospetto — e per la forma del giubbetto che ha le alette aguzze e senza borchie. Salvo alcune piccole scrostature ai capelli del cavaliere, la colorazione di questo gruppo si può dire ben conservata.

Le due coppie seguenti sono una riproduzione quasi fedele delle due che abbiamo descritte, salvo la forma del giubbetto del secondo cavaliere (la figura del primo è assai mutilata), che ha le falde rotonde e adorne di borchie; per il resto si corrispondono così nei motivi come nella colorazione. Ma sono un poco più distanziate fra di loro. Lo stato di conservazione è peggiore. Non soltanto si osservano scrostature del colore nel cavallo anteriore della prima coppia, ma si aggiunge una notevole lacuna per frattura, per la quale della figura del cavaliere non rimangono che le gambe e la parte superiore della testa. Anche le figure della coppia susseguente sono mutilate, essendo scomparsi un gran tratto della parte posteriore dei cavalli e parte delle loro gambe anteriori.

Lo spazio che intercede fra la scena della caccia al leone e quella della quadriga e dei cavalieri è occupato dalla figura di una Sfinge a doppio corpo, ma con unica testa. Quasi tutta la metà destra della mostruosa figura è mancante; ne rimane qualche tratto delle gambe anteriori, quasi tutta la faccia con due lunghe ciocche, discendenti al di sotto di essa sul petto, e la coda. La Sfinge si presenta con la faccia di pieno prospetto. È una faccia muliebre, giovanile, dal mento pronunciato e dagli occhi grandi, aprentisi sotto due ampie e folte sopracciglia arcuate e riunite alla radice del naso, con le pupille fissate sullo spettatore. Il naso è indicato per mezzo di un triangoletto e la bocca, dalle labbra serrate, per mezzo di sottili lineette segnate orizzontalmente sotto il naso. Una serie di piccoliricciolini ne incornicia la fronte strettissima, mentre la ricca chioma è divisa in due grandi

masse che, da dietro le orecchie, discendono sul petto in numerose ciocche, suddivise in tanti piccoli segmenti rigonfi per mezzo, a quanto pare, di nastrini. Sulla sommità della testa sorge una specie di ciuffetto, dai cui fiocchi si dipartono due antenne che si incurvano ai due lati della testa, si prolungano in linea retta e poi si ripiegano in su, attorcigliandosi a volute. I due corpi leonini, alati, si presentano di profilo, simmetricamente contrapposti ed entrambi accosciati, con la coda alzata e la punta curvata in giù. Sono completi, con due gambe anteriori ciascuno, e riuniti alla testa per mezzo di un unico collo, la cui parte mediana, lasciata, al pari della faccia, nel colore naturale dell'argilla, si mostra tra le due masse ricadenti dei capelli. Per altro, delle ali di ciascuno — poichè non è possibile supporre che ogni corpo sia stato immaginato con una sola ala — se ne vede una sola, spiegata, formata di due serie di lunghe penne oltre che da una prima piccola massa di piume indistinte presso l'attaccatura della spalla, e ricurvata all'insù. Gli occhi, il naso e la bocca nella faccia, il ciuffetto e le antenne proiettantisi sullo sfondo sono resi semplicemente a pennello in colore brunastro; tutto il resto della figura è disegnato a incisione e variamente colorato: in nocciola scuro i capelli con pennellate brunastre sulle parti inferiori delle lunghe ciocche; nello stesso colore la regione delle ali più vicina alle spalle, in rosso-violaceo la regione mediana e di nuovo in nocciola scuro con pennellature brunastre la zona più esterna; in nocciola chiaro quasi tutto il corpo leonino. Ma le gambe anteriori e l'addome sono colorati in bruno denso, e in bruno più diluito la coda.

A questa figura di Sfinge non possiamo riconoscere che una funzione puramente ornamentale. Tale valore ornamentale è assicurato dalla stessa composizione quasi araldica; e il fatto che la faccia apparisce di prospetto dimostra che la figura medesima non si trova in rapporto con alcuna delle due rappresentazioni che la fiancheggiano.

Come nella zona inferiore, anche in questa troviamo dei riempitivi: due foglioline contrapposte fra la figura di Afrodite e il primo cavaliere a sinistra; altre due simili sotto ciascuna delle seguenti coppie di cavalli; altre due a tergo dell'auriga e un serpentello a volute contrapposte presso la ruota del cocchio; altre due foglioline contrapposte sotto i cavalli della quadriga; un serpentello a volute contrapposte tra la Sfinge e il primo cacciatore a sinistra, in alto; due foglioline contrapposte al di sopra del leone.

Nella composizione figurata che abbiamo descritto la disposizione paratattica e la disposizione sintattica si alternano. Prettamente paratattica è la scena del giudizio di Paride, ove le figure sono disposte in fila, l'una dopo l'altra. Un aspetto egualmente paratattico ha il gruppo della quadriga (i quattro cavalli si presentano quasi come una sola figura), con il mozzo che la precede. Ma la scena della caccia al leone costituisce un aggruppamento alquanto complesso; e di aggruppamenti complessi si può parlare a proposito della sfilata dei cavalieri, per lo meno delle due prime coppie. Quanto all'atteggiamento delle figure, l'artista, disponendo di una zona molto larga, ha potuto fare uso di una maggiore libertà. Non si è trovato nella necessità di ricorrere ad atteggiamenti che permettessero di

ridurre l'altezza delle figure, ovvero di diminuirne le dimensioni. Con tutto ciò non si è curato di evitare gli sconfinamenti. La testa dell'auriga si interna per quasi una metà nel fascione divisorio fra la zona in parola e quella superiore. E così quella dell'ultimo cavaliere per un poco vi si interna pure.

La grande zona figurata che abbiamo descritto è separata dall'altra, pure grande, per mezzo di un fascione che corre tutto intorno alla pancia del vaso, sotto l'attaccatura del manico, il quale per altro ne invade l'orlo. È di color bruno, largo 25 millimetri. Ad esso, presso i due orli, sono sovrapposte due fascetfe rosse, una per parte e, più internamente, altre due di una tinta giallo-scura. La zona intermedia, della larghezza di 9 mm., serve da sfondo alla rappresentazione di una serie continuata di vari animali, di minuscole proporzioni e colorati uniformemente in bianco. Nell'insieme si può parlare di un vero fregio figurato rappresentante branchi di stambecchi e antilopi, o cervi, e una lepre in corsa, inseguiti da mute di cani.

Va poi osservato che le varie tinte del detto fregio non si presentano uniformi e uguali; anzi, dalla minor densità in alcuni punti e forse anche dallo sbiadimento successivo è derivato un fatto curioso. Vogliamo dire che, per un lungo tratto, la tinta del fondo è così sbiadita che il fondo medesimo, invece di bruno, apparisce giallognolo. Ora è avvenuto che presso a poco in questo medesimo tratto la colorazione sovrapposta — in giallo per gli orli interni e in bianco per le figurine degli animali — si è per la maggior parte distaccata; ma essa ha tuttavia servito a fissare meglio la sottostante vernice bruna, per cui così delle fascette come degli animali si sono conservate le impronte brune sul fondo giallognolo.

Gli animali corrono tutti verso sinistra. Unica eccezione fa un cane, che è rivolto in senso inverso e non corre; ma sta fermo, acquattato, come per saltare addosso al cervo che primo gli viene incontro. Di cervi se ne vedono due con sicurezza; ma sembra che pure di cervo sia la figura che segue, presso l'attaccatura del manico, dalla parte sinistra. Sotto l'attaccatura corrisponde una delle lacune. Immediatamente appresso viene un cane. E con esso si chiude questa sezione del fregio riservata ai cervi. Un rosoncino a otto petali — che corrisponde sopra la testa di Afrodite della zona inferiore — segna il limite di separazione fra la sezione dei cervi e la seguente, nella quale è raffigurata una lepre, una sola, inseguita da tre cani, dell'ultimo dei quali si conserva soltanto la parte posteriore in quel tratto del fregio che corrisponde sopra la testa del secondo cavaliere della zona inferiore. Questo tratto è molto danneggiato per frattura e scrostamento della colorazione. Anche la sezione in discorso è chiusa da un rosoncino a otto petali. Segue la sezione dei caproni o stambecchi, che è la più lunga e occupa la parte centrale del fregio, opposta al manico. Quattro sono i caproni e quattro i cani che li inseguono. L'ultimo di questi si trova in quel tratto del fregio che presso a poco corrisponde sopra la testa del cacciatore a tergo del leone, della zona inferiore. La suddetta sezione dal lato destro non

è limitata da alcun contrassegno speciale. Basta la figura del cane fermo con la sua disposizione in senso inverso per indicare che da questo punto incomincia un'altra scena.

Tutte le figure sono disposte in ordine rigorosamente paratattico; non solo, ma forse in grazia della natura essenzialmente ornamentale del fregio, il pittore si è preoccupato dell'armonia dell'insieme, dando alle piccole masse bianche delle figure, spiccanti sul fondo bruno, oltre alla equidistanza, anche un'approssimativa eguaglianza nelle dimensioni, prescindendo dalle giuste proporzioni degli animali in rapporto alla rispettiva grandezza in natura. Per questa ragione cani, stambecchi, antilopi e lepre hanno tutti presso a poco le stesse dimensioni.

La composizione dell'ultima zona figurata rappresenta un soggetto guerresco. Questa zona è la più larga di tutte, misurando 52 millimetri, malgrado sia quella che ha minore circonferenza. Inoltre, a differenza da quanto si osserva in tutte le altre, la composizione figurata medesima non ha uno sviluppo continuato. Essa è interrotta dall'attaccatura del manico e lo spazio rimasto libero tra il manico e il regoletto del collo è occupato da un fregio ornamentale.

Neppure in questa zona, come abbiamo già avvertito, troviamo una distribuzione rigorosamente simmetrica delle figure, sebbene il soggetto vi si prestasse e sebbene la composizione si presenti divisa in due parti contrapposte; imperocchè si tratta di due schiere di soldati che muovono all'attacco l'una contro l'altra armate. Invece il centro della rappresentazione viene a trovarsi spostato un poco a destra rispetto all'asse del vaso. Le due schiere non formano masse uniche. In prima linea si avanzano a passo di marcia due manipoli, uno da ciascuna parte, quello di destra composto di cinque combattenti, quello di sinistra di quattro. Ciascun soldato, coperto di scudo dal fianco sinistro, si avanza sollevando la destra che imbrandisce un giavellotto (reso semplicemente a pennello), mentre un altro giavellotto di riserva stringe nella sinistra insieme alla maniglia dello scudo.

I contingenti maggiori così dell'una come dell'altra parte seguono a brevissima distanza a passo di mezza corsa. I soldati sono parimenti armati di due giavellotti, che tengono uno per mano. Dal lato sinistro la schiera di seconda linea è preceduta da un tibicine che si avanza isolatamente, accompagnando col suono della doppia tibia il passo degli armati che procedono in fila serrata. Dalla parte opposta lo spazio che intercede tra il primo manipolo e la relativa schiera di seconda linea è rimasto vuoto. La schiera di seconda linea da questo lato è composta di sette soldati. Essa è meno numerosa di quella avversaria corrispondente, che ne comprende nove. Inoltre, dalla stessa parte di sinistra, a tergo delle schiere già in marcia, si trovano altri due soldati. L'atteggiamento del primo non è molto chiaro, presentando il vaso in questo punto una lacuna; ma può aversene un'idea dalla posizione delle gambe, entrambe di profilo — la sinistra (che si conserva dal ginocchio in giù) portata in avanti, la destra (della quale non rimane che il piede) lasciata un poco indietro — e di un braccio, a quel che pare il sinistro, che — a giudicare dalla sporgenza del gomito (unica parte conservata) — appare piegato con la

mano verso la cintola come per fermare la corazza o il cinturone. Il suo scudo, presentantesi dalla parte del rovescio, sta davanti a lui, diritto, come appoggiato alla parete di fondo, ed è interamente visibile, meno che una parte dell'orlo, coperto dalla gamba protesa del guerriero stesso. Di là dello scudo spuntano, con la cuspide in su, due giavellotti con le aste munite di ἀγκύλη. Sembrano anch'essi appoggiati alla parete. Meno mutilata è la figura dell'altro guerriero. Di profilo a destra come il primo, si mostra assai più curvato e quindi più abbassato; sì che, ad eccezione della testa, — per altro mancante —, il contorno della sua figura rientra quasi completamente nell'orbita dello scudo che, dietro di lui, sta pure appoggiato alla parete insieme ad altri due giavellotti, e si presenta egualmente dal rovescio. Il detto guerriero è raffigurato nell'atto di mettersi i gambali.

Per quello che ci è dato di vedere, i soldati hanno tutti un aspetto quasi identico, essendo armati nella stessa foggia, senza alcuna distinzione fra le due parti guerreggianti. I grandi scudi circolari, i gambali, gli elmi, i giavellotti si somigliano perfettamente. Soltanto le decorazioni differiscono spesso, quando esse ci sono; ma si tratta di differenze individuali, fra soldati e soldati, entro una stessa schiera, e non di differenza fra schiera e schiera. Le figure hanno tutte la stessa colorazione. Le parti nude dei loro corpi sono dipinte — come in tutte le figure umane delle altre zone — in nocciola; gli elmi, i gambali, le corazze — ove queste sono visibili — hanno un tono giallognolo chiaro. Per gli scudi è conservata la tinta bianco-avorio dell'argilla.

Essendo quasi tutti i soldati coperti dagli scudi — dai propri quelli di destra, dagli scudi dei compagni quelli di sinistra — soltanto in due possono osservarsi al completo gli indumenti, e cioè nelle due figure di primo piano di entrambe le linee della parte sinistra. Il primo indossa una specie di chitonisco rosso-violaceo, senza maniche, la cui parte inferiore aderisce strettamente alle cosce. Al chitonisco è sovrapposta la corta corazza, che non discende oltre i fianchi. Nel secondo non si vede traccia di indumenti sotto la corazza, la quale posa — a quel che sembra — direttamente sul nudo corpo.

La sola figura che per la sua singolarità si distingue da tutte le altre è quella del tibicine. Egli è completamente sprovvisto di armi e di armatura. Indossa un semplice chitonisco bruno, che discende fino a metà delle cosce, senza maniche, stretto alla vita da una cintura rossiccia. Ha il capo scoperto. La capigliatura bruna non è lunga, ma forma un ciuffo molto prominente sulla fronte. Il giovine procede piegando indietro la testa e rivolgendo all'aria la doppia tibia. Dal suo gomito destro pende un oggetto allungato dipinto in giallognolo chiaro, che sembra un sacchetto: evidentemente il fodero dello strumento.

Abbiamo detto che i guerrieri si distinguono tra loro unicamente dalle decorazioni dei cimieri degli elmi e soprattutto — quelli del lato destro — dalle insegne degli scudi. Ma anche i rovesci degli scudi nei soldati di sinistra hanno l'orlo decorato e le decorazioni sono assai svariate. Data la posizione dei soldati tra di loro, disposti in file affrontate, che allo spettatore si presentano di scorcio, è necessario che gli scudi si cuoprano par-

zialmente fra loro. E infatti solo di quelli appartenenti ai soldati posti più in fuori, in capo alle file, si delinea per intero la circonferenza; tutti gli altri appariscono successivamente tagliati a crescenti lunari. Inoltre, nella scena centrale, l'ultimo soldato della fila di destra apparisce così vicino all'ultimo soldato della fila sinistra, che lo scudo di questo viene per un tratto coperto da quello del soldato che gli sta di fronte. Le insegne tuttavia, negli scudi che si presentano per diritto, sono quasi dovunque perfettamente riconoscibili. Sul suddetto scudo, doppiamente coperto, è raffigurata una protome leonina bruna: il margine è decorato di due fascette contigue a fondo biancastro con dei dischetti bruni disposti in modo che il margine stesso apparisce ornato da un fregio a scacchiere. Lo scudo seguente porta un'aquila bruna ad ali spiegate; l'orlo ha un fregio a trattolini obliqui, bruni. Il quarto porta un'aquila, la quale per essere più grande di quella che abbiamo già vista, ha le ali meno aperte; è colorata in bruno con le penne grandi delle ali e il becco rossicci; l'orlo è ornato di un fregio a grossi dischi alquanto spazieggiati tra di loro. Il quinto — cioè il più sporgente e che si vede per intero — porta un mascherone di prospetto, un *gorgoneion*, dalla bocca larghissima e semiaperta, sì da scoprire la chiostra dei denti, attraverso i quali sporge la lingua; una lunga striscia bruna sopra il labbro superiore, parallela all'apertura incurvata della bocca, indica i baffi; il mento largo è circondato da una breve barba a ciocche, la fronte da riccioli simmetricamente disposti. Tutta la faccia è poi chiusa entro una corona di denti di lupo, bruni, che formano la decorazione del margine. Il fondo di questo scudo, come pure quello dei precedenti, è biancastro.

Presso a poco gli stessi tipi di insegne si ripetono negli scudi dei guerrieri della seconda linea. Qui i soldati non sono schierati con la stessa precisione della precedente; perciò gli scudi non si cuoprono tra di loro in misura sempre eguale, chè anzi le disuguaglianze sono notevoli. Le due prime insegne, a cominciare per ordine dallo scudo del guerriero più lontano, sono: un disegno che sembra un rosone ad elica a quattro alette, con orlo a meandro reso a sottili trattolini bruno-giallognoli; un'aquila bruna ad ali spiegate, con margine a tratti bruni, inclinati. Il terzo scudo è coperto assai più degli altri, tanto che l'insegna non è visibile: se ne vede per altro l'orlo decorato di meandro, più grande che nei casi precedenti di decorazione analoga. Seguono poi, successivamente: una testa di bue di prospetto di colore brunastro, con orlo a denti di lupo, pure brunastri, aventi la punta verso l'interno; una grande testa leonina color nocciola, di profilo, a bocca spalancata e lingua sporgente (completamente scrostata è la colorazione dell'orlo); un'aquila di non grandi dimensioni e di colore bruno chiaro disuguale, con margine a denti di lupo rivolti verso l'esterno; un cinghiale di profilo a sinistra, bruno ma con setole giallognole, entro un fregio ornato di meandro a onde. Questo scudo, appartenendo al soldato di testa della fila, era disegnato per intero; ma poichè in questo punto il vaso è fratturato, una buona metà è scomparsa insieme a quasi tutta la parte inferiore della figura, meno il piede sinistro. Tutte le insegne, come nei casi precedenti, sono disegnate su fondo biancastro.

Negli scudi che si presentano dal rovescio, l' interno offre dappertutto lo stesso aspetto, che per altro si può meglio osservare in quello poggiato a terra appartenente al guerriero fermo, immediatamente a tergo della seconda linea. Esso sembra fatto come di materia intessuta, probabilmente di vimini. Nella decorazione degli orli il disegno è trattato sempre in bruno — talvolta a tinta più o meno diluita — su fondo biancastro. Nell'esemplare già menzionato vediamo un orlo a denti di lupo; in quello del guerriero che si mette i gambali, un meandro. E poi, nella schiera di seconda linea, da sinistra verso destra, successivamente: un meandro a onde con base all' esterno; un margine a grandi dischi notevolmente distanziati tra loro; un margine a denti di lupo; un meandro comune; un meandro a onde con base all' interno; una treccia; un meandro a onde con base all' interno; un margine a denti di lupo con punte all'esterno; un meandro comune. E negli scudi della schiera di prima linea (sempre da sinistra a destra): un margine a dischi (talvolta a contorno più vicino al quadrato che al tondo); un margine a denti di lupo con la punta all' interno; un margine a semicerchio o piuttosto ad archetti oltrepassati; un margine a denti di lupo con punta all'esterno.

La differenziazione tra i cimieri degli elmi è meno sensibile.

Per la zona in discorso non si può parlare in nessun modo di ordinamento paratattico. Salvo la figura del tibicine e quelle dei due ultimi soldati all'estremità sinistra, distaccati dai nuclei principali, abbiamo da fare con quattro schiere che, almeno secondo l' intenzione dell'artista, procedono in senso parallelo tra di loro, epperò si presentano di scorcio.

Nella stessa zona non si avvertono sconfinamenti delle figure propriamente dette oltre il limite prestabilito per la composizione. Lo sconfinamento avviene invece su larga scala solo per un elemento accessorio delle figure medesime, cioè per tutti i giavellotti portati a spalla o, comunque, rivolti nello stesso senso, le cui cuspidi invadono il fregio superiore di coronamento, che decora il corpo del vaso nella regione attigua al regoletto rilevato sull'attaccatura del collo.

Le decorazioni del menzionato fregio, al pari di quelle del collo, di parte dell' interno della bocca, del manico e delle rotelle, di tutta la zona che si stende al disopra dell'attaccatura inferiore del manico medesimo, sono puramente ornamentali e consistono in un ben noto intreccio di nastri, di palmette e fiori di loto. Nell' interno della bocca questo intreccio si limita al tratto fra le due rotelle, presso l'attaccatura del manico; per il resto è ornato da fiori bianchi a otto petali.

* * *

Il vaso Chigi rappresenta quanto di meglio si potesse attendere dai ceramografi greci nell'epoca alla quale esso appartiene. Via facendo abbiamo analizzato la distribuzione a zone delle pitture e gli effetti che se ne sono ottenuti. Ma l'artista, come ha procurato di distribuire nel miglior modo le varie parti delle composizioni e delle ornamentazioni, così

ha avuto una cura straordinaria nel disegnare le singole figure, nel cercare di rendere con la maggiore naturalezza possibile tanto i corpi umani quanto quelli degli animali, quanto infine tutti gli elementi accessori. Ma la precisione ed anche la minuzia non sono affatto disgiunte da una opportuna sobrietà. Nulla ha tralasciato per rendere al completo le forme dei corpi, ma non ha esagerato nella espressione dei muscoli come negli altri particolari anatomici. Nelle figure umane si è limitato generalmente al semplice schema. Nelle teste, che nella maggior parte dei casi si presentano di profilo, ove si prescinda dagli orecchi, che per la loro naturale conformazione presentano un aspetto complicato, soltanto con l' indicazione degli occhi e dell'apertura della bocca è espressa la forma della faccia, oltre che con il contorno. Nelle braccia non sono indicate che le grinze della pelle al gomito mediante trattolini arcuati; nelle gambe la rotella del ginocchio e la sporgenza dei muscoli immediatamente superiori.

Un poco più complesso è il disegno delle mani per la distinzione delle singole dita, sia che esse si presentino distese, sia che chiuse, e dei piedi, ove, oltre alla analoga distinzione delle dita, si trova indicato anche il malleolo mediante un piccolo semicerchio. Le capigliature sono rese a masse compatte; soltanto la linea irregolare del contorno indica l'ondulazione delle ciocche; ma qualunque indicazione di peli manca. Una maggiore ricercatezza si nota nel disegno dei ricciolini che incorniciano la fronte. Ma in questo particolare, come nel disegno degli orecchi, si rivela più che altrove la inabilità dell'artista. Si tratta per altro dei soliti difetti comuni a tutta l'arte arcaica, come quello della irrazionale rappresentazione dell' occhio di prospetto quando la testa è di profilo. Tuttavia questi difetti non bastano ad offuscare i pregi notevolissimi, che pur si manifestano nella stessa rappresentazione del corpo umano, nel disegno soprattutto delle gambe e delle braccia, eseguite con mano ferma e sicura, guidata da un occhio bene esperto delle forme e delle proporzioni. Le teste per altro appariscono generalmente un po' troppo grandi in confronto al resto del corpo. L'espressione del movimento, quando si tratta delle figure di perfetto profilo, risponde alla maggiore naturalezza. Le difficoltà cominciano, come sempre del resto, quando si tratta di far vedere il torace un poco di scorcio; allora non si sfugge alla regola generale della rappresentazione di prospetto di questa parte del corpo.

In due soli casi troviamo la testa umana di pieno prospetto: nella Sfinge della zona mediana e nel ricordato mascherone gorgonico dello scudo. Anche nella Sfinge si osservano i soliti difetti comuni all' arte del tempo, soprattutto nella maniera ingenua di rendere il naso con un triangoletto e gli orecchi che, naturalmente si presentano di pieno prospetto. Nel mascherone, alle deficienze originarie si aggiunge una intenzionata stilizzazione delle forme, particolarmente del naso, che ha l' aspetto di una cuspide di lancia con la punta in su, chiusa alla base da due volute.

Piuttosto vario è il modo di rendere il panneggio. Manca dovunque qualsiasi indicazione di pieghe. Questa mancanza poco si avverte ed è di lieve nocumento là dove si

tratta di brevi tunichette aderenti al corpo; non si avverte molto neppure nella figura dell' auriga, vestito da abito talare, che, pur essendo privo di pieghe, è tuttavia cinto alla vita; e questo particolare basta a dare al panneggio un' espressione di sufficiente naturalezza. Ma le cose cambiano aspetto relativamente alla figura di Alessandro, che con quella sua veste lunga, discinta e senza pieghe non è esente da una certa goffaggine. Nulla possiamo dire con sicurezza rispetto alle quattro divinità; ma non è improbabile che le figure femminili portassero indumenti somiglianti a quelli di Alessandro.

Inutile dire che, come di consueto, assai meglio riuscite sono generalmente le figure degli animali. Il leone è egregiamente disegnato nel suo schema, ma è troppo stilizzato nei particolari, soprattutto nella giubba. La continuazione poi delle lunghe ciocche sopra tutta la schiena è cosa che non risponde alla natura. Inoltre quella del leone è la figura ove l' artista ha fatto maggiore sfoggio di particolari anatomici, largheggiando nella indicazione dei muscoli nelle gambe e nelle cosce. Da un simile sfoggio si è invece astenuto nelle parti leonine della doppia Sfinge. In essa sono le ali che raggiungono il grado massimo di stilizzazione.

Con grande naturalezza sono disegnati i cavalli, tutti dello stesso tipo, quasi diremmo della stessa razza. In queste figure per altro contrasta con la conformazione delle criniere, fortemente ondulate e mosse, la rigidezza delle code; rigidezza limitata, come si è già accennato, alle setole, perocchè il loro portamento ad arco concorda perfettamente con la vivacità delle intere figure.

Ma dove l' artista ha raggiunto il massimo della naturalezza e della precisione è nelle figure dei cani e delle lepri. Anche nelle figurine del piccolo fregio, sebbene trattate sommariamente, si nota la stessa valentìa del pittore nel rendere le forme animalesche.

Egualmente varî sono gli effetti ottenuti nelle diverse composizioni considerate nel loro insieme. La varietà dipende dalla diversità dei còmpiti che l'artista stesso si è proposto e dalla maggiore o minore difficoltà che presentava un ordinamento piuttosto che un altro. È chiaro che il còmpito più grave e più difficile era quello di rappresentare una scena di battaglia, nella quale i guerrieri delle due parti dovessero affrontarsi per file serrate. Un' arte quasi affatto ignara della prospettiva non poteva non incorrere negli errori derivanti da tale ignoranza. Non solo, infatti, vediamo che quasi tutti i guerrieri appariscono collocati sullo stesso piano (tutti poggiano i piedi sull'orlo del fregio sottostante); ma, ciò che è più strano, si nota altresì che nel gruppo del centro le figure dei guerrieri crescono apparentemente di dimensioni (leggermente, sì, ma crescono) di mano in mano che si allontanano verso il fondo. Fenomeno assolutamente inverso a quello che si osserva in natura. Ora, se a questi difetti di composizione si aggiunge quella monotonia che è insita nel carattere stesso del soggetto, possiamo spiegarci il motivo perchè dall' insieme si riceva una forte impressione di freddezza e perchè, fra tante, la sola figura che, per vivacità e spontaneità di movimento, si imponga veramente su tutte sia quella del giovine tibicine,

dall' aria disinvolta e quasi spavalda, resa tanto più marcata dalla sua qualità di inerme fra tanti armati. Ma invero bisogna anche tener conto che a questo effetto non poco contribuiscono il suo isolamento e la scelta del colore per la vesticciuola, che con la sua tinta scurissima spicca nettamente e fortemente sul fondo chiaro.

Per la zona mediana il compito dell'artista era meno complicato: non gli si presentava il caso di un ammassamento molto notevole di figure da collocare su piani differenti. Ma ciò non significa che egli abbia potuto del tutto evitare situazioni analoghe. Queste situazioni si avvertono precisamente nelle figure dei cavalli; meno accentuatamente nelle coppie, assai di più in quelle della quadriga. Qui la prospetttva è tanto erronea quanto nella zona superiore. I dorsi dei cavalli che stanno nei piani posteriori sporgono al di sopra di quelli che si trovano loro davanti, nello stesso tempo che i rispettivi zoccoli poggiano tutti sullo stesso piano, non solo, ma ancora più strano e irrazionale è un altro fenomeno. Il gruppo dei quattro cavalli si presenta un poco di scorcio, per cui la protome di ciascuno dei tre susseguenti al primo sporge leggermente oltre la linea di quella del cavallo che immediatamente lo precede. Con questa disposizione concorda quella delle gambe. Ma quando passiamo ad osservare le code, troviamo che il fenomeno avviene in senso inverso: le code, cioè, sporgono verso sinistra di mano in mano che si allontanano verso il fondo anzi che mostrarsi rientranti verso destra. E per il secondo cavallo, quello bruno — se non anche per l'ultimo, dello stesso colore — il fatto si nota anche rispetto alle cosce.

Per le code, lo stesso fenomeno si avverte anche nelle figure dei cavalli disposti a coppie.

In questo modo, l'apparente aumento di dimensione delle figure, di mano in mano che si allontanano verso il fondo, avviene oltre che in senso verticale anche in senso orizzontale. Ma non c'è dubbio che questi e simili errori di prospettiva nella zona mediana si avvertano meno che nella superiore, per il fatto che il pittore ha molto accostate le figure facendole coprire fra di loro in maniera che le vedute di scorcio si presentino in proporzioni assolutamente minime.

Un difetto che la composizione figurata della zona mediana ha in certo modo in comune con quella della zona superiore, ma che, del resto, anche qui è inerente al carattere stesso della composizione, è la monotonia. Essa dipende soprattutto dal movimento uniforme dei cavalli. Quanto alle figure dei cavalieri, abbiamo osservato come essi si mostrino distribuiti in due gruppi, composti ciascuno di due uomini e di due coppie di cavalli; e abbiamo osservato, altresì, come le coppie del secondo gruppo non siano che la riproduzione quasi perfetta di quella del primo. Ma in ciascun gruppo, considerato separatamente, l'artista ha cercato di ravvivare l'aspetto, di per se stesso uniforme, della composizione con un espediente ingegnoso: rappresentando il cavaliere della seconda coppia nell'atto di frenare i suoi cavalli che cercano quasi di sorpassare quelli della prima, ha fatto sì che i suddetti cavalli alzino maggiormente la testa e, al tempo stesso, ha introdotto un motivo nuovo nel movimento delle braccia del cavaliere.

Nel gruppo della quadriga una figura caratteristica è quella del garzone che precede i cavalli guidandone uno con una funicella. Ma non può passare inosservato il fatto che la parte superiore del corpo della detta figura — a prescindere dall' atteggiamento della testa — ripete lo stesso schema della figura del cavaliere che frena il cavallo.

Nella scena del giudizio di Paride la maggior parte delle figure sono scomparse: ma a giudicare da quello che rimane sembra che le tre dee, che si presentavano ad Alessandro guidate da Hermes, avessero tutte un aspetto quasi uguale.

La scena che, nel suo insieme, contiene una maggiore varietà è quella della caccia al leone. Nessuna figura è la riproduzione di alcun' altra. Tuttavia questa scena, come abbiamo detto, manca di vivacità, anzi è fredda.

Superfluo accennare alla rigidezza della Sfinge, rigidezza insita nella natura araldica e nella simmetrica disposizione del duplice corpo leonino.

Un' impressione assai diversa riceviamo, invece, esaminando la composizione della zona inferiore, quella della caccia alla lepre. Qui l'artista con mezzi semplicissimi — e forse senza alcuna intenzione — ha raggiunto effetti meravigliosi di naturalezza e di vivacità. La paura e nello stesso tempo la prudenza della lepre inseguita sono rese egregiamente: la bestiola scappa di gran corsa; ma con quella testa sollevata e quelle orecchie tese mostra che essa non corre all' impazzata, ma tutta cauta e guardinga come per sfuggire ad altre insidie oltre che all' impeto rabbioso dei cani che le stanno alle costole. E questi si precipitano furiosamente dietro di essa. Corrono tutti, naturalmente, nella stessa direzione e, fatta eccezione per la volpe — la quale oltre che per la forma si distingue anche per l'atteggiamento dalle altre figure — si può dire che sono disegnati secondo uno stesso schema. Ma ciò non pertanto, con l'espediente di rappresentare i detti cani, ora isolatamente, ora a coppie e, in questo caso, di collocarli non precisamente l'uno a fianco dell'altro, come è avvenuto per le coppie dei cavalli, ma variamente distanziati, e con l'espediente ancora di introdurre dei cespugli che, mentre arricchiscono la scena di una gaia nota paesistica, al tempo stesso valgono anch'essi a spezzare la soverchia uniformità, l'artista è riuscito a infondere maggior vita alla sua composizione.

Ma la vivacità e la naturalezza culminano nelle figure dei cacciatori, specialmente in quello con le lepri sulle spalle e nell'altro che spia il passaggio della preda. Se guardiamo bene isolatamente queste due figure, troviamo che esse sostanzialmente in nulla differiscono dalle altre figure umane, che pure talvolta ci sembrano così rigide e — diciamolo pure — così goffe. Quei grandi occhi aperti che caratterizzano i nostri cacciatori sono, nè più nè meno, che gli stessi occhi di tipo arcaico, mal disegnati, propri di tutte le figure umane di questo vaso. Ma questi stessi occhi, appena li ritroviamo in figure così inclinate per terra, con le teste così protese in avanti; in figure ove tutto l'atteggiamento dell' insieme e delle singole membra spira raccoglimento, attenzione, ansia, quasi trattenimento del respiro, acquistano subito un aspetto speciale e conferiscono alle figure medesime una forza di espressione straordinaria.

Quanto agli animali, le stesse osservazioni valgono in certo modo anche per le figure del piccolo fregio. È vero che qui predomina il carattere ornamentale; le figure sono disegnate più schematicamente e non c'è quella voluta varietà della composizione che si avverte nella scena della caccia. Tuttavia, in fatto di vivacità, gli animali del piccolo fregio non sono dammeno.

Se poi, dopo tutto questo, ci facessimo ad analizzare particolareggiatamente se e quanto di nuovo vi sia nei tipi di figure rappresentati nel vaso Chigi, troveremmo che, salvo forse qualche eccezione, non si esce dal repertorio comune a tutta la classe dei vasi cui esso pure appartiene.

Dal punto di vista dell'esecuzione e della tecnica, ciò che anzitutto si impone all'osservazione è la sicurezza, in generale, delle linee. Ma non manca qualche piccola trascuratezza, come non manca la traccia di qualche pentimento. I segni di questa trascuratezza si avvertono soprattutto nell'applicazione del colore sulle figure già disegnate per incisione: non di rado si notano dei lievi sconfinamenti; e qualche volta l'artista si è dimenticato di dare la colorazione come nella parte visibile del braccio sinistro dell'auriga. L'esempio, poi, più caratteristico di pentimento si riscontra nella coda del leone: dapprima essa fu disegnata più lunga, sì che la curva appariva più ampia, e si protendeva di più verso destra. Ma l'artista ha corretto; e così ora l'estremità della coda viene a trovarsi davanti la faccia del cacciatore a sinistra della belva. Il pentimento in questo caso è evidente, perchè è rimasta visibilissima la traccia del primo schizzo. Ma tracce analoghe sembra che si debbano riconoscere altrove, come nel cocchio della quadriga, ove l'artista avrebbe pensato di disegnare anche la ruota del lato interno e poi l'avrebbe soppressa, e nella Sfinge, in cui certi segni incisi mostrano come nel primo schizzo la figura avesse dimensioni più grandi: più in alto si sarebbero trovati i dorsi dei corpi leonini; più ampie sarebbero state le ali.

Un particolare tecnico che va pure notato consiste in certi ritocchi, che per quanto in forma assolutamente embrionale e in misura limitatissima, arieggiano il chiaro-scuro. In genere, si è detto, domina la tinta uniforme; ma se guardiamo gli elmi dei guerrieri e i loro gambali, troviamo che l'artista ne ha contornato gli orli con dei ritocchi a colore più denso. Nelle parti inferiori dei gambali stessi, specialmente, questi ritocchi assumono proporzioni maggiori e sono resi a macchie dal contorno disuguale e incerto.

***

Il vaso Chigi è stato qualificato per corintio (1), anzi per protocorintio (2). Se la qualifica di corintio può sembrare discutibile, quella di protocorintio — quale che sia la provenienza del vasellame che va con questa denominazione — sarebbe addirittura incom-

(1) Robert, *Bull. d. Inst.*, 1882, l. cit.; Birch-Walters, *Hist. of anc. pott.*, I, p. 309 e seg.

(2) G. Karo, *Ant. Denkm.*, II, l. cit. Cfr. Buschor, *Griech. Vasenmal.*, p. 32.

prensibile, se non fosse che il termine suddetto ha valore puramente convenzionale. Ma ormai è tempo di abbandonare un convenzionalismo che non ha ragione d'essere (1).

Ma recentemente il Perrot, nel volume IX della sua *Histoire de l'art dans l'antiquité* (2), pur riconoscendo una notevole affinità fra l'*oinochoe* Chigi e la *lekythos* Macmillan del British Museum (3), per la quale non esclude l'appartenenza a una fabbrica di Corinto (4), lo include tuttavia nella serie dei vasi ionici di incerta provenienza, osservando che all'assegnazione del vaso stesso a fabbrica di Corinto si oppone la paleografia delle iscrizioni, che non contengono forme di lettere caratteristiche di quell'alfabeto (5).

I rilievi che fa il Perrot sul conto del vaso Chigi e nei riguardi della sua assegnazione alla ceramica ionica sono i seguenti: l'uso di un rosa-grigiastro per la colorazione delle carni nude, analogo a quello che si osserva nelle anfore di Milo; l'uso della colorazione bianca per le palmette, i fiori di loto e gli intrecci che si distaccano dal fondo nero del collo; l'uso dello stesso colore per il fregio dei cani, dei cervi e degli stambecchi (6); la varietà degli animali, che fa pensare alla stessa varietà che si riscontra nelle *oinochoai* rodie; l'elemento paesistico (i cespugli, frequenti nel fregio della caccia alla lepre); certi peculiari motivi nella scena della caccia al leone, che rivelano lo spirito comune da cui è animata l'arte ionica; finalmente, la presenza della Sfinge alata, dalla testa munita di antenne, che ricorda le figure analoghe dell'arte micenea (7).

Tutto ciò è giusto. Ma c'è qualche altro fatto ancora, su cui conviene, a questo riguardo, richiamare l'attenzione; e tanto più opportunamente, in quanto il vaso Chigi, oltre ad essere un esempio cospicuo della ceramica ionica, appare altresì molto istruttivo rispetto alla questione generale della influenza orientale sull'arte greca.

Tra gli elementi puramente decorativi vanno ricordati il nastro intrecciato e le palmette cipriote o fiori di loto, come si sogliono chiamare. Tra le figure, non abbiamo bisogno di insistere sulla Sfinge; bastano le osservazioni del Perrot. Ma crediamo invece conveniente insistere sui tipi muliebri (la Sfinge compresa) per riguardo alla acconciatura dei capelli, sul leone, per riguardo al prolungamento della criniera sul dorso, e sul tipo dei cavalli. Quanto all'acconciatura femminile, non possiamo che associarci alle conclusioni del Poulsen (8). Il particolare della criniera leonina è di origine orientale (9), ed è significativa la sua persistenza anche nell'arte tarda di una regione che, notoriamente, ebbe rapporti vivissimi con l'Oriente,

(1) Cfr. E. Pottier, *Catal.*, II, p. 425 e segg.

(2) Perrot, *Hist. de l'art,* IX, p. 546.

(3) *Journal of Hellenic studies,* XI, tav. 1 e 2; Perrot, *Hist. d. l'Art,* IX, p. 543 e segg.

(4) Perrot, op. cit., vol. cit., p. 547. Va per altro ricordato che la *lekythos Macmillan* fu acquistata a Tebe.

(5) Perrot, op. cit., p. 546.

(6) Sull'uso di questo colore nella ceramica ionica, Pottier, *Catal.,* I, p. 165, 378, 501 e segg.

(7) Cfr. Perrot, IX, p. 547. Cfr. *Revue des études grecques,* XXVI, 1913, p. 9.

(8) Fr. Poulsen, *Der Orient and die frühgriechische Kunst,* Leipzig-Berlin, 1912, p. 137 e segg. Diversa opinione professa a questo riguardo il Loewy, *Typenwanderung,* in *Iahreshefte des österr. Institutes,* XII, 1909, p. 243 e segg.

(9) Cfr. Poulsen, op. cit., p. 12.

vogliamo dire nell'arte etrusca (si guardino alcuni dei sarcofagi tarquiniesi) (1). Anche le figure dei cavalli, dall'ampia criniera a grosse ciocche ondulate sono caratteristiche della ceramografia ionica, e ripetono la loro origine dall'Oriente asiatico.

Ma la nostra curiosità non si appaga alla sola constatazione che il vaso Chigi è di fabbrica ionica; noi vorremmo sapere di più. Qui entriamo in un campo oltremodo scabroso, che tuttavia crediamo di non dovere evitare. Allo stato attuale delle cose, non ci sembra possibile tentare un riferimento del vaso Chigi a questo o a quel centro di produzione artistica o semplicemente istituire confronti particolareggiati, che valgano se non altro a indicare un congruo orientamento, senza esserci prima resi conto delle varie e complesse questioni relative a tutto quell'antico periodo della ceramica greca, che è caratterizzato dall'influenza orientale. Non già che studi minuziosi ed anche fecondi di risultati positivi non siano stati fatti in proposito; ma ci sembra che un raccordo adeguato fra i risultati parziali manchi finora o non sia stato, per lo meno, prospettato in misura sufficiente.

II.

Se abbiamo bene afferrato il pensiero di quanti si sono occupati dell'argomento che ora ci interessa, ci sembra che la situazione attuale, nei riguardi della ceramica ionica, si possa riassumere nei termini seguenti.

Lo ionismo, che caratterizza l'arte greca arcaica in genere e, in particolar modo, la ceramica, e in parte rappresenta un ritorno a certi elementi orientali già in auge al tempo della civiltà egea, dopo la parentesi rappresentata nel campo della ceramica dallo stile geometrico, si può intendere in vari sensi. Anzi tutto in un senso molto ristretto; nel qual caso esso si riferisce all'Oriente ellenico vero e proprio. In secondo luogo in un senso molto lato, e allora esso abbraccia tutto il mondo greco fin nelle più lontane colonie e, in sommo grado, anche l'Etruria. Finalmente, si suol dare allo ionismo, sempre nel campo della ceramica, una estensione media, cioè con questa denominazione si intende tutta la ceramica greca arcaica di stile ionico, fatta eccezione di un supposto grande centro di produzione, al quale, non perchè di per se stesso non rappresenti esso pure lo ionismo, ma perchè, sia in grazia della sua speciale importanza, sia appunto in grazia della funzione di propagatore dello ionismo nel continente ellenico, si suole riconoscere una posizione distinta. Vogliamo alludere alla ceramica corintia.

Nella classificazione generale della ceramica, rispetto al gruppo corintio si può dire che in certo modo continui ancora a influire il fatto che, al tempo delle più antiche scoperte di vasi nel suolo greco, la prima distinzione che si cominciò a fare fu quella fra vasi attici e vasi corintî (2).

(1) Si vegga, per esempio, il sarcofago detto del Magnate (*Mon. d. Inst.*, XI, tav. 57-58).

(2) Cfr. Perrot, IX, p. 378.

Più di una volta si è cercato di ridurre a proporzioni più modeste l'importanza delle fabbriche di Corinto e di negare che molti vasi qualificati per corintî siano effettivamente tali (1). Tuttavia bisogna riconoscere che i risultati sono stati finora piuttosto scarsi.

Noi siamo lungi dal voler negare a Corinto la gloria di aver posseduto attivissime fabbriche proprie; negazione assurda, visto, specialmente, che, anche a non tener conto delle testimonianze letterarie (2), abbondanti prodotti fittili (vasi e tavolette votive dipinte) portano delle iscrizioni che contengono le forme di lettere peculiari dell'alfabeto locale (3). Noi vogliamo semplicemente insistere sulla convenienza di limitare l'importanza delle fabbriche suddette alla misura giusta. Infatti, per una prima fase, o per le prime fasi, non si può dire che abbiano valore dimostrativo gli argomenti addotti a prova che certi particolari di tecnica e di ornamentazione siano effettivamente di origine corintia; e per la fase successiva, o per le fasi successive, sembra infondata l'opinione che alla produzione corintia spetti il merito della precedenza in quel determinato indirizzo che a Corinto ebbe indubbiamente un notevole sviluppo. Questo sviluppo, anche se maggiore che nei centri limitrofi di produzione, non può aver significato di precedenza.

* * *

Le varie fasi della ceramografia così detta corintia corrispondono, come è noto, a quella successione di forme disegnative che, come principio di evoluzione, costante, della ceramografia arcaica, è stato intraveduto da tempo e poi razionalmente fissato dal Pottier sotto la denominazione di gerarchia dei generi (4). Non seguiremo queste fasi nella loro molteplicità e in tutte le loro sfumature (5). A noi basterà raggrupparle in tre periodi principali, comprendendovi anche quello della così detta ceramica protocorintia che ormai si tende a

(1) Il Dumont, per esempio, è stato uno di coloro che più hanno insistito, per mettere, come suol dirsi, le cose a posto (*Les céramiques de la Gréce propre,* I, p. 173). Cfr. A. Conze, *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*, in *Sitzungsber. der Kais. Akad. der Wissenschaften* (*philos. hist. Cl.*), LXIV, 1870, p. 523.

(2) Strabone, C. 381 e seg.; Cicerone, *Paradox.*, V, 2; Plinio, *Nat. Hist.*, VII, 57; Svetonio, *Aug.*, 70, Polluce, X, 182. Cfr. Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 570 e seg.

(3) *Antike Denkmäler,* I, tav. VII-VIII; II, tav. XXIII-XXIV, XXIX-XXX, XXXIX-XL; Perrot, *Hist. de l'Art,* IX, p. 236 e segg. Cfr. E. Wilisch, *Die altkorinthische Thonindustrie*, Leipzig, 1892, p. 159 e segg.; P. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, Gütersloh, 1894, p. 16 e segg.

(4) Pottier, *Catal.*, I, p. 250 e seg.; II, p. 428, 436. Una classificazione analoga è stata tentata dal Böhlau per la ceramica protoattica (*Jahrb. d. Inst.*, 1887, p. 33 e segg.). Ma, come vedremo in seguito, per la ceramica protoattica non si può fare una distinzione fra una fase anteriore a figure di animali e una fase successiva a figure umane.

(5) Per una distinzione più particolareggiata delle fasi della ceramica corintia si vegga Pottier, *Catal.*, p. 417 e segg.

distaccare da Corinto (1), e considerare questi tre periodi nei rispettivi momenti culminanti, che sono:

1º Quello della ceramica a decorazione lineare, che per molto tempo, appunto, si è usato chiamare protocorintia.

2º Quello della vera influenza ionico-orientale (rappresentazioni fitomorfiche e zoomorfiche a zone orinzzontali, con una prima timida apparizione della figura umana).

3º Quello del grande sviluppo delle composizioni a figure umane (con maggiore o minore persistenza della maniera ionica propriamente detta).

Quanto al primo periodo, si sa come da taluno si pensi che la ceramica detta protocorintia non formi una massa omogenea, ma costituisca dei gruppi, sia pure affini, ma di provenienza diversa (2). Tuttavia, poichè uno di questi gruppi si riferisce sicuramente a Corinto, si conclude con l'ammettere che il centro primitivo sia stato Corinto e che gli altri gruppi siano delle imitazioni.

Ma di contro a questa opinione, troviamo quella di altri studiosi, stando ai quali sembrerebbe che le fabbriche protocorintie quasi non siano da prendersi in alcuna considerazione. Già da parecchi anni W. Helbig pensava a Calcide (3), e ora quella sua idea parrebbe avvalorata dalla ceramica di Cuma, presunta calcidese (4). Altri invece pensano ad Argo (5). Ma poi ci sarebbe un fatto che indurrebbe ad escludere la ceramica protocorintia da una trattazione della ceramica ionica. Qualunque ne sia la provenienza originaria — Calcide, o Argo, o altra località — si vorrebbe che il gruppo stesso appartenente con sicurezza a Corinto non dovesse ritenersi come la fase che ha preluso a quella dell' influenza ionica, in quanto che la cosi detta ceramica protocorintia, oltre a non essere originaria di Corinto, sarebbe molto più antica di quanto non si crede comunemente, e anteriore allo stile geometrico del Dipylon (che alla sua volta precede il periodo della influenza ionica nella ceramica greca) e, più propriamente, coeva, parallela ed anche affine alla primitiva ceramica geometrica. Essa avrebbe preparato la fase più evoluta dello stile geometrico e non già quella della influenza ionica (6).

Ora, mentre conveniamo nel mettere in dubbio la priorità del gruppo corintio rispetto agli altri gruppi affini, non crediamo, d'altro canto, che si debba giungere a conclusioni così radicalmente antitetiche, come quelle che abbiamo riferite. Crediamo invece che, qualunque sia stato il primitivo centro di origine, il gruppo della così detta ceramica protocorintia che veramente appartiene a Corinto debba esser preso in considerazione. E ciò

(1) Come vedremo subito, per la ceramica della detta categoria alcuni non riconoscono più Corinto come il centro principale di fabbricazione.

(2) Pottier, *Catal.* II, p. 422 e segg.

(3) *Annali dell' Instituto*, 1877, p. 406; *Italiker in der Poebene*, p. 84 e seg. Cfr. Pottier, *Cat.* II, p. 421.

(4) E. Gabrici, *Cuma*, in *Mon. dei Lincei*, XII, 1913, col. 343 e segg.

(5) Hoppin, presso Waldstein, *The Argive Heraeum*, II, p. 119 e segg.

(6) Cfr. Gabrici, op. cit. in *Mon. dei Lincei*, col. 351.

per due ragioni. Anzi tutto, perchè l'ornamentazione tipo Dipylon, sebbene abbia avuto diramazioni anche fuori dell'Attica, non si può dire che dappertutto abbia costituito una fase di passaggio necessaria; anzi conviene tener presente che, se è giusta la distinzione fra lo stile geometrico dell'Attica (Dipylon) e lo stile geometrico del Peloponneso e delle isole circonvicine (1), si può ritenere probabile che il così detto stile protocorintio a Corinto abbia durato fino alla apparizione dello stile ionico. In secondo luogo, per ragioni di opportunità, imperocchè, anche in tema esclusivo di ceramica ionica propriamente detta, le vicissitudini delle teorie intorno alla ceramica così detta protocorintia sono, come vedremo fra poco, molto istruttive. Non fosse altro, bisognerebbe tenerne conto a titolo di analogia.

*
* *

Col secondo periodo entriamo nel vivo della questione che ci interessa (2).

A giustificare il concetto della predominante posizione delle fabbriche corintie si adducono vari fatti: alcuni di ordine generale, che, come la situazione geografica della città e il conseguente precoce incivilimento, dovuto alle frequenti relazioni dirette col mondo orientale, fanno pensare che assai di buon'ora la città dell' Istmo sia diventata un centro di arti industriali orientalizzanti (3); altri di ordine specifico, che, come qualche innovazione nella tecnica — e precisamente il disegno a incisione — si ritengono dovuti all' iniziativa locale.

Per renderci esatto conto del valore di questi fatti nell'apprezzamento della ceramica corintia durante il periodo dell' influenza ionica, è necessario premettere qualche cenno sulla natura stessa di tale influenza.

Si deve pensare a un unico centro irradiatore ovvero a un fenomeno diffuso, cioè a vari centri che, per effetto delle stesse cause, avrebbero seguito, indipendentemente gli uni dagli altri, lo stesso indirizzo?

(1) Cfr. Gabrici, op. cit., col. 353.

(2) La posizione che generalmente si suole riconoscere alla ceramica corintia si può dire compendiarsi in queste parole del Pottier le quali, propriamente, si riferiscono alla fase più progredita del suddetto periodo, a quello che egli chiama della decorazione vegetale a figure incise, ma che si possono adattare anche alla fase della prima influenza ionica:

« Par la physionomie nouvelle qu'elle prend alors, la céramique corinthienne s'écarte de plus en plus du type dorien et géométrique, tel qu'il apparaissait en Attique et en Béotie, pour entrer dans le cycle de l'art ionien représenté par les céramiques de Rhodes et de Milo. C'est une évolution qui va faire des Corinthiens le trait d'union entre le monde gréco-oriental et la Grèce continentale, et, comme tous les styles gréco-orientaux se renouent en définitive à la période mycénienne, ainsi que l'a noté très justement M. Böhlau (*Jon. Nekrop.*, p. 118), on peut dire que l'avènement du style corinthien est la rentrée en scene d'une esthétique qui avait à peu près disparu de Grèce depuis trois ou quatre siècles. Désormais deux mondes d'art vont se trouver en présence, se combattre et, en fusionnant, former la Grèce du V^{e} siècle: l'art dorien et l'art ionien. Cette lutte entre deux éléments dissemblables, mais non irréconciliables, contient toute l'histoire céramique de la Grèce continentale au VII^{e} et au VI^{e} siècle. Les Corinthiens y ont joué le rôle important d'agents mediateurs et propagateurs ». (*Catal.*, II, p. 436).

(3) Wilisch, *Altkor. Thonindustrie*, p. 6, e p. 37 e segg.; Pottier, *Catal.*, II, p. 417 e segg.; Perrot, *Hist. de l'Art.*, IX, p. 590.

Da un fuggevole accenno del Pottier, nel quale si esprime l'augurio che un giorno si venga a scoprire quel centro della Ionia, tuttora incerto e indeterminato, che avrebbe dato la spinta alle sviluppo dello stile in questione, parrebbe che una cotale unicità di centro sia ritenuta ammissibile (1).

Ma, in vero, non deporrebbe a favore di siffatta ipotesi la supposizione, condivisa, del resto, dallo stesso Pottier (2), che a Corinto lo stile orientalizzante sia nato a causa del contatto diretto col mondo orientale.

Se la generazione indipendente si ammette per Corinto, non c'è ragione perchè, *a priori*, si debba negare per altre località. E allora verrebbe a prevalere il concetto del fenomeno diffuso. Ma contro tale concetto sorgono delle gravi obiezioni. Se guardiamo in che modo si pensa che gli elementi decorativi delle arti orientali siano passati nella decorazione vascolare ellenica, troviamo che i mezzi di trasmissione, ritenuti possibili, sarebbero molteplici e svariati. Tutti i prodotti delle arti industriali sarebbero stati buoni conduttori del nuovo indirizzo artistico: il vasellame e tutta la suppellettile in metallo, gli oggetti di legno e di avorio, i tessuti soprattutto e i ricami che, coi loro colori vivaci, avrebbero in particolar modo allettato la fantasia dei vasai greci. E, a prima vista, parrebbe tanto più attendibile la supposizione che i modelli orientali avessero esercitato la loro azione simultaneamente in vari luoghi anche fra loro lontani, in quanto non è a credersi che la primitiva arte ellenica, imbevuta di elementi orientali, consistesse unicamente nella fabbricazione dei vasi, e in quanto è noto che nella cerchia della ceramica stessa, accanto alla grande massa del vasellame dipinto, non mancano i congeneri prodotti a rilievo. Ora, quando si tenga conto che le decorazioni a rilievo mostrano la più grande affinità con quelle dipinte (3), parrà naturale doversene dedurre che si sia trattato di una maniera troppo generalizzata di indirizzo artistico, perchè possa recar meraviglia il trovarla diffusa un po' dappertutto.

Tuttavia, se consideriamo le cose con maggiore ponderazione, non tarderemo a renderci più cauti di fronte al menzionato concetto della generazione simultanea e indipendente, supposta avvenuta in forma analoga in punti diversi, perchè prodotta da circostanze analoghe.

Due fatti bisogna tener presenti a questo riguardo: primamente, quello, di già ricordato, della graduale evoluzione delle forme dalle più semplici alle più complesse, cioè della così detta gerarchia dei generi; poi l'altro, ancora più importante, di una evidente omogeneità che si osserva entro la varietà stessa della ceramica ionica.

Per ammettere che questi due fatti si siano manifestati spontaneamente, bisognerebbe non solo essere sicuri che ad essi avessero corrisposto fenomeni analoghi anche nella fab-

(1) Pottier, *Catal.*, I, p. 149.
(2) *Catal.*, II, p. 432 e segg.
(3) Cfr. Perrot, IX, p. 155 e segg.

bricazione dei modelli orientali, ma che i modelli medesimi si fossero presentati ai ceramisti greci nell'ordine analogo.

Ma questo non è.

Anzi tutto è notorio che le opere, dalle quali gli artisti greci traevano i motivi decorativi per i propri manufatti appartenevano a vari paesi dell'Oriente e non già a un solo (1); e questo fatto, qualora si fosse trattato di un' imitazione fedele, avrebbe importato un maggiore eclettismo, cioè una maggiore varietà, non soltanto nei motivi ornamentali, ma anche nella loro distribuzione.

Ma, ove pure si ammetta che i Greci non direttamente alle fonti originarie delle arti orientali si inspirassero, sibbene all'arte di quel popolo che fu il principale intermediario fra l' Oriente e il mondo ellenico, cioè all' arte fenicia, resterebbe sempre una differenza troppo notevole fra i prodotti dell' arte fenicia e quelli dell' arte greca. E d'altro canto, la varietà di decorazione nei lavori fenici medesimi apparisce maggiore di quella che presenta il vasellame greco; in essi è evidente l' influenza larga e diretta delle varie arti orientali (2). Per limitarci ai lavori di bronzo, di argento e di oro, che da tempo fanno le spese in questo genere di confronti (3), troviamo che solo alcuni possono mettersi a riscontro con certe decorazioni peculiari del vasellame ionico (4).

Insomma i prodotti delle arti orientali hanno offerto elementi in maggior o minor copia, ma non sono stati copiati integralmente. I ceramografi greci hanno fatto una scelta, e questa scelta hanno sempre più allargato passando dagli elementi più semplici ai più complessi di mano in mano che si sentivano più capaci di rendere più complesse le loro composizioni. Non è possibile che questa scelta così uniforme sia avvenuta spontaneamente dappertutto.

Noi non abbiamo conoscenza diretta del genere dei tessuti e dei ricami che possono aver servito da modelli ai ceramografi; ma quel poco che ci è dato di sapere per via indiretta non è certo indicato per suffragare la supposizione su accennata. Conosciamo qualche rilievo assiro, ove trovansi delle figure che indossano degli indumenti fastosamente ricamati (5); se facciamo un confronto fra questi ricami e gli ornati dei vasi ionici, troviamo che la differenza è notevole. Ma lasciamo da parte i rilievi assiri e fermiamoci a un'opera greca autentica, al vaso François. Son noti i fregi istoriati che adornano le vesti

(1) Cfr. Dumont-Chaplain, *Céram.*, I, p. 132 e segg.

(2) Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 6 e segg.

(3) Cfr. Dumont-Chaplain, *Céram.*, I, p. 112 e segg.; Poulsen, op. cit., p. 6 e segg.

(4) Per esempio: il lebete d'argento della tomba Bernardini, per la decorazione della faccia esterna (*Mon. d. Inst.*, X, tav. 33; cfr. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 25, fig. 15); la tazza d'argento della tomba Regulini-Galassi (*Museo Gregoriano*, I, tav. LXIII-LXIV; cfr. Poulsen, op. cit. p. 26 e seg., fig. 19).

(5) Layard, *Monuments of Niniveh*, tav. 5; cfr. tav. 6 e 8.

di alcune figure (1). Dove troviamo vasi dipinti, la cui decorazione concordi così a puntino con quella delle vesti del vaso François, da far pensare che derivino da modelli analoghi?

Se poi dalle arti tessili ci volgiamo ad altre arti industriali della stessa Grecia, troviamo degli esempi che ci sembrano ancora più convincenti. Se la nota situla di avorio, trovata a Chiusi (2), che si vuole provenga dall'Oriente ellenico, presenta nelle decorazioni una notevole affinità con la ceramografia del tempo (3), è fuor di dubbio che la situla medesima mostri delle singolarità e delle diversità non meno notevoli. Ma il caso della situla chiusina è isolato. Molto più significativi sono i lavori in bronzo ellenici, di indirizzo ionico, come, ad esempio, quelli di Olimpia (4). Anche qui troviamo delle affinità con la ceramografia arcaica greca di indirizzo ionico; ma le divergenze sono tali da essere indotti a credere che, se pure la metallotecnica si svolgeva per una via parallela a quella della ceramica, essa ne fosse tuttavia indipendente (5).

Per renderci meglio conto del modo come si è dovuto svolgere lo stile ionico nella ceramografia, conviene cercare le analogie nel campo stesso della ceramica, relativamente ad altri periodi. Se, per esempio, consideriamo i prodotti delle varie fabbriche dell' Italia meridionale, troviamo qualche cosa che li accomuna malgrado provengano da centri diversi. Se poi confrontiamo questi stessi prodotti italioti con il vasellame, ad esempio, della Russia meridionale, o sia pure con quello italico che va col nome di falisco, troviamo che, a malgrado delle diversità, non mancano i tratti di forte parentela e di somiglianza. Il fatto non ci sorprende; perchè sappiamo che le fabbriche di ceramica, produttrici dei suddetti generi di vasellame, tutte hanno fatto capo alla medesima fonte: alla ceramica greca e particolarmente alla ceramica attica; perchè sappiamo, cioè, che esse, non hanno preso a

(1) È vero che il vaso François si riferisce a un'epoca più inoltrata di quella che segna l'apogeo dell'influenza ionica nella ceramografia; ma non va dimenticato che anche le arti tessili, al pari di tutte le arti industriali, sono di lor natura tradizionaliste. Istruttivo, a questo riguardo, è il caso delle clamidi indossate da Aiace e da Achille, giuocanti ai dadi, nella nota anfora di Exekias (Furtwängler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, III, tav. 131-132; Böhlau, *Aus ion. und ital. Nekrop.*, p. 78, fig. 33) e dai guerrieri intenti allo stesso giuoco nell'altra del British Museum, dipinta come si ritiene, nello stile di Andocide (Birch-Walters, *Hist. of anc. pott.*, I, tav. XXXI), non solo perchè ci mostra la persistenza di certi elementi decorativi nei tessuti, ma anche perchè — giusta quanto dicevamo poc'anzi — ci fa vedere come gli ornamenti, pur essendo affini a quelli che si trovano nei vasi di epoca anteriore, tuttavia nella disposizione e nelle combinazioni non concordano con essi.

(2) *Monumenti dell'Instituto*, X, tav. 39 a. Cfr. Helbig, *Ann. d. Inst.*, 1877, p. 397 e segg. Lo Helbig in questo scritto esprime l'opinione che la situla chiusina sia opera fenicia.

(3) Böhlau, *Aus ion. und. ital. Nekrop.*, p. 119. Il Böhlau pensa all'Eolide, riconoscendovi delle affinità con la ceramica che egli attribuisce a questa regione.

(4) *Olympia*, vol. IV, Tav. XXXVII, n. 688, 694, 695, 697, 698; Tav. XXXVIII; Tav. XXXIX; Tav. LII, n. 884; Tav. LVIII, n. 980. Per semplici ornamenti: Tav. XLII e XLIII.

(5) E se una maggiore affinità troviamo, per esempio, fra la ceramica ionica e le situle paleovenete, ciò dipende dal fatto che, con ogni probabilità, secondo è stato supposto dal Ghirardini, i calcheuti italici si sono ispirati a modelli della ceramica greca (*Mon. ant. dei Lincei*, X, 1900, col. 167 e segg.).

modelli i più svariati prodotti delle arti industriali, ma, in prima linea, se non esclusivamente, gli stessi prodotti ceramici (1).

Così dicendo, abbiamo già lasciato comprendere a quale conclusione intendiamo venire anche nei riguardi delle varie fabbriche di ceramica ionica: che nella stessa ceramica, cioè, bisogna cercare i modelli, che da questo e da quel centro originario si sono andati propagando negli altri (2).

* * *

E torniamo ora a Corinto. Si può riconoscere a questa località il merito di essere stato il centro dello ionismo per la ceramografia greca?

Stando al concetto dell'azione esercitata direttamente sulle fabbriche corintie dalle arti orientali per opera del commercio fenicio, la cosa parrebbe possibile; tanto più, in quanto verrebbe ad aggiungersi il fatto del disegno a incisione, che è caratteristico di una gran parte del vasellame ionico e che si vuole sia stato per la prima volta praticato a Corinto. Ma non sembra che questa ultima supposizione risponda alla realtà (3).

(1) Vi saranno avvenute, rispettivamente, delle modificazioni; si saranno introdotti dei soggetti nuovi; determinati fatti e determinate opere della grande arte avranno influito nella scelta dei soggetti; ma è indiscutibile che il genere principale che ha fornito i modelli a tutte le fabbriche di ceramica dipinta non può essere stata che la ceramica stessa.

(2) Si vuole una prova di questa affermazione? non abbiamo che a prendere ad esempio un semplice particolare: quello della rappresentazione dei cavalli. Nella ceramografia ionica è quasi costante il tipo della criniera ampia e riccamente ondulata. Lo stesso tipo si ritrova anche in Italia, nelle opere direttamente inspirate dalla stessa ceramografia ionica, come nella tomba Campana a Veio. Che un tipo di cavallo affine si riscontri in opere di arte orientale è fuori di dubbio; ma non è detto che vi sia altrettanto costante; anzi vi sono frequenti le figure di cavalli dalle piccole criniere alzate. Se dovessimo ammettere per i modelli della ceramografia una certa varietà di mezzi di trasmissione, non riusciremmo a comprendere la quasi esclusività del tipo suddetto nella decorazione dei vasi. È evidente che questa quasi esclusività dipende dal fatto che il detto tipo è stato adottato dapprima in una determinata fabbrica e da questa si è poi propagata in tutte le altre. Curioso che non si riscontra nei sarcofagi di Clazomene. Ma i più recenti sarcofagi di Clazomene sono influenzati dalla ceramografia attica già molto evoluta, che aveva cominciato a sostituire nelle sue composizioni un nuovo tipo di cavallo.

(3) La ragione principale del riconoscimento di questa priorità starebbe nella analogia con la metallotecnica: a Corinto era molto fiorente la lavorazione del bronzo; dunque non altrove che a Corinto può esser nata l'idea di sostituire il bulino al pennello, o per dir meglio, di integrare l'opera del pennello col bulino (cfr. Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 436). Argomentazioni di questo genere dovrebbero aver fatto il loro tempo. In tesi generale, noi pensiamo che sulla influenza della metallotecnica si sia un po' troppo esagerato. Essa indubbiamente ha avuto la sua parte notevolissima nel campo dell'arte; ma vederla dappertutto ci sembra eccessivo. Per altro, nella fattispecie della ceramica ionica, non si può escludere questa influenza; se non che bisogna tener conto di due cose: in prima linea, che il sistema del disegno a incisione è antichissimo (cfr. G. Karo, *De arte vascularia antiquissima*, Bonnae, 1896, p. 1 e sgg.), e quindi è possibile che anche per la ceramica ionica si tratti — per lo meno in parte — della per-

E tolti di mezzo gli argomenti di carattere tecnico, quali altri fatti rimangono a favore dell'opinione che Corinto sia stato il centro originario della ceramica che da essa prende il nome?

Abbiamo visto — a proposito di quella ceramica primitiva, che per molto tempo si è usato chiamare protocorintia — come, pur senza arrivare alle conclusioni di coloro che vorrebbero troncare ogni legame con Corinto, possa dirsi ormai sfatato il concetto che alla città medesima ne spetti la priorità. Questo caso deve metterci sull'avviso anche a riguardo di quella classe di ceramica ionica che è generalmente qualificata per corintia. È probabile, cioè, che un fenomeno del tutto analogo si debba riconoscere nel campo di questa ceramica. Senza negare che una gran parte di essa sia stata effettivamente fabbricata a Corinto, è lecito ammettere che vasellame dello stesso genere appartenga ad altri centri. E allora sarebbe estremamente difficile poter stabilire a quale località spetti la precedenza. Tutto ciò, bene inteso, nei riguardi della Grecia occidentale; imperocchè sarebbe irragionevole voler negare che differenza ci sia, nella fisonomia generale, fra la ceramica così detta corintia e quella, per esempio, che prende il nome da Rodi (1).

*
* *

E ora dovremmo accennare al terzo periodo della ceramica corintia, a quello dello sviluppo delle composizioni a figure umane. Ma, per renderci meglio conto della situazione, reputiamo opportuno tener anche presente ciò che nello stesso torno di tempo è avvenuto nell'Attica.

L'idea di una volta che nella produzione dell'Attica, dal tramonto dello stile geometrico del Dipylon alla fase rappresentata dal vaso François, ci fosse una grande lacuna, non ha più ragion d'essere. È merito del Böhlau avere per il primo segnalato una serie di vasi di fabbrica attica (2), che da un lato si riannodano allo stile geometrico del Dipylon, mentre dall'altro preludono alla fase molto più sviluppata della industria ceramica di quella regione.

Ma gli studi del Böhlau erano stati preceduti da quelli del Kroker, il quale, come è noto, ha concluso che la ceramica attica a figure nere, non soltanto dal punto di vista

sistenza di quel vecchio sistema; secondariamente, che lo stesso sistema si riscontra anche in vasi non corintî (cfr. Pernice, *Athen. Mitteil.*, 1895, tav. III; cfr. p. 116), che non sembrano meno antichi di quelli supposti tali, e, inoltre, che la discendenza diretta dalla metallotecnica non senza fondamento è stata ammessa anche per casi di ben altro genere e di ben altra provenienza, come quelli provenienti delle necropoli falische.

(1) Sulla ceramica di Rodi: A. Salzmann, *Nécropole de Camiros;* Pottier, *Catal.*, I, p. 129 e segg.; Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 413 e segg.; K. F. Kinch, *Vroulia*, Berlin, 1914, col. 123 e segg., Tav. 3-12.

(2) *Jahrb. des Inst.* II, 1887, p. 33 e segg.

della cronologia, ma pure da quello del contenuto rappresenta la continuazione di indirizzo del vasellame del Dipylon (1). Va poi ricordato come già il Dumont fosse d'avviso che, quando si è trattato della figura umana, i Greci non si siano serviti dei modelli delle industrie straniere, ma abbiano tentato di riprodurre direttamente e liberamente la natura (2). E a questa vecchia osservazione del Dumont fa riscontro quella del Perrot, secondo il quale la parte notevolissima che la figura umana cominciò ad avere nelle composizioni ceramografiche al tempo dello stile del Dipylon si deve all'opera dei pittori attici (3).

Certo è che, se nella primitiva ceramica attica si riscontrano presso a poco le stesse manifestazioni che caratterizzano la ceramica corintia, e propriamente il sistema della decorazione a zone con figure di animali (4) e lo sviluppo delle composizioni figurate con prevalenza della figura umana, tuttavia, ciò che manca è una netta successione cronologica fra le due maniere. Mentre, da un lato, abbiamo il vasellame del genere di Vurva (5), che rappresenta una brusca irruzione della corrente orientale (6), dall'altro, ci troviamo di fronte a tutti quei vasi, nei quali si avverte la lenta trasformazione dello stile del Dipylon sotto l' influenza ionica e che costituiscono i veri prototipi dei vasi di stile a composizioni figurate. Il fenomeno si spiega, vista la continuità ininterrotta che la figura umana ha avuto nella ceramografia attica. Ed è certo, altresì, che, nella storia della ceramografia attica, i vasi della seconda categoria — quelli che, appunto, ripetono la loro origine diretta e immediata dal vasellame del Dipylon — hanno un' importanza di gran lunga maggiore. Opere come l'anfora dell' Imetto (7), le anfore del Falero (8), i vasi di Copenaghen (9), l'anfora di Pikrodaphni (10), l'anfora di Kynosarges (11), l'anfora del Pireo (12), i vasi di Egina (13), l'anfora di

(1) *Jahrb. des Inst.*, I, 1886, p. 125.

(2) Dumont - Chaplain, *Céramiques*, I, p. 96. Cfr. Couve, *Bull. de corr. hellén.*, XVII, 1893, p. 26.

(3) Perrot, *Hist. de l'Art.*, VII, p. 158 e segg.

(4) Cfr. M. P. Nilsson, *Attische vasen mit Tierstreifendekoration*, in *Jahrb. des Inst.*, XVIII, 1903, p. 124 e segg.

(5) Stais, *Ath. Mitteil.*, XV, 1890. Tav. X-XII.

(6) E non è a credersi che il gruppo di Vurva abbia costituito una semplice parentesi, visto che anch'esso ha avuto la sua discendenza diretta nelle età successive, rappresentata in primo luogo dalle anfore dette « tirrene » (H. Thiersch., « *Tyrrhenische* » *Amphoren. Eine Studie zur Geschichte der attischen Vasenmalerei*, Leipzig, 1890), e poi dal gruppo di Nicostene (cfr. Thiersch, op. cit., p. 134 e segg.), che, pur facendo posto alle composizioni a figure umane, resta tuttavia legato alla maniera ionica.

(7) A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, n. 56; Böhlau, *Jahrb. d. Inst.* II, 1887, p. 43 e segg., Tav. 5.

(8) Kouroumiotis, *Ephem. arch.* 1911, p. 246 e segg.

(9) A. Furtwängler, *Arch. Zeitung*, 1885, tav. 8, p. 131 e segg.

(10) L. Couve, *Bull. de corr. hellén.* XVII, 1893, p. 25 e segg., tav. II-III.

(11) C. Smith, *Journal of Hell. stud.*, XII, 1902, pag. 29 e segg., tav. II-IV.

(12) Couve, *Ephem. arch.*, 1897, p. 67 e segg. tav. V-VI.

(13) Pallat, *Athen. Mitteil.*, 1897, pag. 324 (fig. 40), tav. VIII.

Nesso (1), sono tutte opere ben note, perchè sia necessario parlarne particolareggiatamente (2).

Ma non ostante quanto abbiamo fin qui ricordato, sul conto della ceramica protoattica rimane in vigore, se non ci inganniamo, un altro preconcetto, che anch'esso non risponde alla realtà e cioè, che avanti l'apparizione del disegno a figure nere, non si possa riconoscere all'Attica una posizione distinta fra le varie fabbriche di ceramica.

Un tale apprezzamento ci sembra assolutamente ingiusto. Esso non può derivare se non dal fatto che anche nei riguardi della ceramografia nella fase ora in questione si considera soprattutto l' influenza esterna e, in modo particolare, quella di Corinto sulle fabbriche attiche, e della influenza della produzione attica sulle fabbriche dei centri limitrofi, quelle di Corinto comprese, non si tiene sufficiente conto (3). Insomma, è il solito preconcetto del predominio della produzione corintia che sempre si impone.

E non è forse una conseguenza dello stesso preconcetto che si continui a parlare di una ceramica attico-corintia invece che di una ceramica attico-ionica?

L'essenziale sta nel tener conto in che rapporti si trovino fra di loro i due gruppi, il protoattico e il corintio. Certo le affinità non possono essere casuali. D'altro canto, il fatto che le fasi più antiche della ceramica protoattica ci permettono di renderci ragione dello sviluppo consecutivo dello stesso indirizzo, ci dimostra come un processo analogo si dovrebbe supporre anche per la ceramica corintia a composizioni figurate, qualora essa pure avesse avuto uno sviluppo autonomo. Se non che — per quanto ci è dato di sapere — non esiste per Corinto un materiale che rappresenti, al pari di quello dell'Attica, il periodo di transizione fra lo stile del Dipylon puro e lo stile ionizzante a composizioni figurate, e le fasi immediatamente anteriori della ceramica corintia a composizioni con figure umane sono rappresentate dalla corrente ionico-orientale (in prevalenza a figure di animali). E allora, la conclusione che se ne deve trarre non può essere che questa: che, a parte qualsiasi contributo che avrà potuto apportare l'iniziativa locale, lo stile a composizioni figurate con scene mitologiche delle fabbriche di Corinto non solo rappresenta anch'esso la continuazione dello stile del Dipylon, ma, non essendosi potuto compiere sul luogo il processo di trasformazione, deve altresì considerarsi come l'effetto della influenza diretta della produzione attica.

In questo modo i rapporti fra la ceramica corintia e la ceramica attica vengono a trovarsi letteralmente invertiti. È la ceramica attica quella che, nell'Occidente, costituisce

(1) Stais-Wolters, *Ant. Denkm. d. Inst.*, I, tav. 57.

(2) Su questo gruppo di vasi si vegga anche: Böhlau, *Aus ion. und ital. Nekrop.*, p. 107 e seg.; Birch-Walters, *Hist. of anc. Pottery*; I, p. 292 e segg.; Perrot, *Hist. de l'Art*, X, p. 69 e segg. Esemplari della stessa categoria si trovano tra i frammenti dell'Acropoli (B. Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, tav. XIV. Cfr. testo I, p. 40, n. 488-398).

(3) Non possiamo condividere l'opinione di chi pensa che la ceramica corintia a composizioni figurate non abbia rapporti con la ceramica protoattica (Wilisch, *Altkorinthische Thonindustrie*, p. 118).

il gruppo che, per i suoi caratteri intrinseci e per l'azione esercitata fuori dell'Attica stessa, ha davvero il diritto di essere contrapposta alla corrente ionica propriamente detta. Ciò che, nell'ambito della ceramica attica, si suole comunemente ritenere come effetto della influenza corintia non è che un carattere comune a tutta la ceramica ionica, non importa se, per l'Attica in particolar modo, dovuto al tramite dei modelli corintî o di altri; ma certi elementi, invece, che cominciano a poco a poco a differenziare anche la ceramica corintia dalla maniera prettamente ionica delle fasi primitive non sono che effetto della influenza attica.

* * *

Ma detto questo, potrebbe sorgere un dubbio. Chi ci assicura che il fenomeno della trasformazione dello stile del Dipylon sia avvenuto proprio nell'Attica e non altrove? Lo stile del Dipylon — per quanto abbia avuto il suo maggior sviluppo nell'Attica — si è propagato anche in altre regioni. E allora, essendo lecita l'ipotesi che la ionizzazione dello stile del Dipylon si sia compiuta anche altrove, pur non potendosi parlare di influenza corintia sulle industrie attiche, non sarebbe neppure il caso di parlare con sicurezza di influenza attica sulle fabbriche di Corinto.

A prima vista, un' ipotesi di questo genere sembrerebbe ammissibilissima. Al pari dello stile puramente ionico, caratterizzato, come s'è detto, dalla decorazione a zone con rappresentazione di animali, anche lo stile ionizzante a composizioni con figure umane appare diffuso un po' dappertutto. I vasi di Milo, per esempio, possono darci un'idea della prima trasformazione dello stile del Dipylon in stile ionico, fuori dell'Attica. Il fatto, poi, che anche nelle fabbriche locali dell'Etruria — una regione, cioè, che, come abbiamo già avuto occasione di ricordare, apparisce in rapporti così stretti con l'Oriente — si avverte l'influenza della stessa corrente, potrebbe far pensare a un'origine prettamente orientale come per lo stile a zone di animali.

Eppure una tale ipotesi non è sostenibile.

È da escludere che il fenomeno sia avvenuto sulla terraferma dell'Asia Minore. È vero che, allo stato delle nostre conoscenze noi sappiamo ben poco circa l'esistenza di fiorenti fabbriche di vasi sulle coste dell'Asia Minore (1); ma, mentre, da un lato, non poggia su alcun fondamento positivo l'idea, avanzata da qualcuno, che a Mileto si debba attribuire gran parte del vasellame che generalmente va col nome di rodio (2), d'altro canto ci sono i sarcofagi di Clazomene, che suppliscono sufficientemente alla scarsezza del materiale vascolare (3).

(1) Zahn, *Athen. Mittheil.* XXIII, 1898, p. 37.

(2) Böhlau, *Aus ion. und ital. Nekropolen*, p. 73 e segg.

(3) Sui sarcofagi di Clazomene si guardino: S. Reinach, *Revue des études grecques*, VIII, 1895. p. 161 e segg.; Fr. Winter, *Ant. Denkm.*, I, tav. 44-46; II, tav. 25-27; A. S. Murray, *Terracotta-sarcophagi Greek and Etruscan in British Museum* (London, 1898), tav. I-VIII; L. Kjellberg, *Jahrb. d. Inst.*, XIX, 1904, p. 151 e segg., XX, 1905, p. 188 e segg.; H. Prinz, *Funde aus Naukratis*, p. 42 e segg.; Dugas, *Bull. de corr. hellén.*, XXXIV, 1910, pag. 469 e segg., tav. XI-XII; Ch. Picard-A. Plassart, *Bull. de corr. hellén.*, XXXVII, 1913, p. 378 e segg.; tav. X-XVII; Perrot, *Hist. de l'Art.*, IX, p. 262 e segg.

Il loro centro di fabbricazione sembra fosse molto circoscritto, ma, in compenso, assai lungo è il lasso di tempo, attraverso il quale va scaglionata tutta la produzione del genere, finora conosciuta; dal che si può arguire che, se pure l'Asia Minore ha avuto, durante lo stesso lasso di tempo, fiorenti fabbriche di vasi, è ovvio ammettere che, con molta probabilità, in fatto di stili, esse abbiano dovuto percorrere una traiettoria analoga a quella dei sarcofagi di Clazomene. Difficilmente potremmo immaginare alcun'altra fioritura ceramografica in Asia Minore, che non stesse in alcuna relazione con l'arte di quei sarcofagi (1). E quale sia stato lo sviluppo della decorazione pittorica dei sarcofagi è ben noto. Da una fase primitiva, rappresentata da un pretto stile orientalizzante, del tutto affine a quello particolare del vasellame rodio, si passa a una successiva con decorazioni di stile misto (persistenza della maniera antica e apparizione di composizioni complesse a figure umane), e poi a una terza con predominio delle composizioni figurate (2), del tutto affini a quelle dei vasi della Grecia continentale: corintî, protoattici, ecc. Non ci può essere quindi dubbio che le fasi più recenti siano dovute a influenze esterne, mancando a Clazomene, come a Corinto, una fase precedente di preparazione.

È da escludere che il suddetto fenomeno sia avvenuto nelle officine di un altro continente: in quelle, cioè, di Dafne e di Naucrati (3), e ciò per la medesima ragione. E lo stesso dovremmo dire della ceramica di Cirene, se effettivamente a questa località si dovesse ascrivere il vasellame che ne porta il nome (4).

Da escludere che sia avvenuto nelle lontane isole. Abbiamo già accennato al vasellame di Milo, come a quello che può dare un' idea della ionizzazione dello stile del Dipylon

(1) Infatti, solo nell' affinità coi sarcofagi di Clazomene si è trovato un argomento di qualche peso per l' attribuzione delle idrie così dette ceretane all'Asia Minore (Pottier, *Bull. de corr. hellén.*, XVI, 1892, p. 253 e segg. Cfr. Dümmler, *Röm. Mittheil.*, 1887, p. 64, 1888, p. 166 e segg.; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.*, testo alla tav. 51, p. 255, nota 1). Se l' esistenza di questa affinità è vera ed è vera l' influenza attica nei sarcofagi, anche per le idrie ceretane si ha da ammettere la dipendenza dallo stesso centro di irradiazione.

(2) Propriamente i sarcofagi di Clazomene sono stati divisi in quattro gruppi. Ai tre annoverati se ne fa seguire un quarto, il cui stile rappresenterebbe una degenerazione della maniera antica (Kjellberg, *Jahrbuch des Inst.*, XX, p. 188 e segg. Cfr. H. Prinz, *Funde aus Naukratis*, p. 43 e seg.).

Che il gruppo più antico contenga ornamentazioni di pretto stile orientalizzante è cosa naturale. E ciò non fa che lumeggiare maggiormente — dato che ce ne sia bisogno — il cammino seguito da questo stile. Ma il fatto su cui maggiormente va richiamata l' attenzione è l' apparizione delle composizioni a figure umane, che si rivela come un fenomeno parallelo a quello che avveniva nella Grecia occidentale per la decorazione dei vasi di argilla. Non sarebbe possibile credere che non ci fosse correlazione fra quanto avveniva in Oriente e quanto avveniva in Occidente. L'influenza attica nei sarcofagi più recenti è evidente. Tutto induce a credere quindi che la stessa influenza occidentale si sia fatta sentire anche prima. Nell' ultima fase essa si avverte di più, poichè abbiamo da fare con disegni di sapore essenzialmente attico; nella fase anteriore si avverte di meno, perchè anche in Occidente dominava la corrente orientale.

(3) Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 380 e segg.

(4) Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 491 e segg. Contro il riferimento di questa ceramica a Cirene si esprime il Droop, *Journal of Hell. studies*, XXX, 1910, p. 1 e segg.

fuori dell'Attica. Accanto a Milo possiamo menzionare Cipro e Rodi. Da Cipro – a Ormidia – è venuta fuori, per esempio, la nota anfora di stile prevalentemente geometrico con le due divinità sedute ai lati di un arboscello (1). Ma non si può dubitare che ci troviamo davanti a casi sporadici. La ceramica cipriota è abbastanza nota; e se ci fosse stata nell'isola una larga fabbricazione di vasi dello stesso genere, con sempre maggior tendenza ad avvicinarsi allo stile di cui qui particolarmente ci occupiamo, qualche cosa se ne saprebbe. Anche a Rodi si incontra qualche esemplare di ceramica di stile geometrico, nel quale si avverte l'apparizione delle figure a schema tondeggiante (2). Ma pure a Rodi abbiamo da fare con esemplari sporadici (3). E quanto a Milo – che del resto è il solo centro, fra quelli menzionati, nel quale il fenomeno in discorso si osserva con qualche frequenza – c'è da fare una considerazione. Finchè si trattasse di una pura e semplice arte decorativa, non ci sarebbe nulla di straordinario nel fatto che essa fiorisse in una piccola isola e che da questa si irradiasse all'intorno per un ampio raggio. Ma nella nostra ceramica dipinta a composizioni figurate, oltre all'aspetto che possiamo dire formale, entra in giuoco tutto un ricco contenuto concettuale, un complesso di soggetti mitologici che presuppongono in qualche modo un centro culturale, sia pur primitivo, ma comunque di una certa estensione. Dunque neanche a Milo potremmo riconoscere la originarietà del fenomeno anche quando risultasse indubbia l'appartenenza dei vasi melî a fabbriche locali.

Ma quanto abbiamo osservato, da un lato, per Corinto, dall'altro, per le isole dell'Egeo e per le coste dell'Asia Minore e dell'Africa non vale, invero, per un' altra regione limitrofa all'Attica e neppure per un' isola particolare, che, a causa della sua grande vicinanza, può considerarsi come facente tutt' un insieme con l' Attica stessa e con la suddetta regione. Intendiamo parlare della Beozia e dell' Eubea. La Beozia, oltre all' esistenza di esemplari ceramici rivelanti il processo di ionizzazione dello stile geometrico, vanta una tradizione ionico-orientale già preesistente (4). E lo stesso si può dire della Eubea (5), alla quale incliniamo ad attribuire un monumento celebre, quale esempio della importanza delle sue officine e nello stesso tempo quale indizio significativo del fatto che anche a quell' isola si è

(1) Perrot, *Hist. de l'Art,* III, p. 711, fig. 523; Birch-Walters, *Hist. of anc. pottery,* I, p. 254, fig. 76.

(2) Interessante, a questo riguardo, la nota coppa con l'ingresso di Ercole nell'Olimpo (C. Smith, *Journal of Hell. stud.*, 1884, tav. XL-XLI), la quale coppa, oltre che per il carattere generale, consistente nella fusione dello stile geometrico con lo stile orientalizzante, si accosta al menzionato vaso di Ormidia per un fatto particolare: la singolare affinità di disposizione e di disegno, che si riscontra nelle figure sedute di entrambi i vasi; le figure di Zeus e di Hera della tazza rodia presentano in comune con le due divinità dell' anfora cipriota lo strano aspetto di corpi disossati — in tanto contrasto con le figure ossute e angolose dei vasi di stile geometrico — che si adagiano sulle sedie a somiglianza di sacchetti di sabbia semi-pieni. Tralasciamo di indagare la ragione di tali concordanze.

(3) La povertà del gruppo rappresentante lo stile geometrico a Rodi è notoria (cfr. Ch. Dugas, *Bull. de corr. hellén.*, XXXVI, 1912, p. 495).

(4) Cfr. Perrot, *Hist. de l'Art,* X, p. 28 e segg.

(5) Sulla ceramica dell' Eubea: Birch-Walters, *Hist. of anc. pottery,* I, p. 321 e segg.; Perrot, *Hist. de l'Art,* X, p. 1 e segg.

esteso lo stesso indirizzo caratteristico della ceramica protoattica: intendiamo parlare del vaso di Aristonophos o Aristonothos che dir si voglia (1).

Nel complesso possiamo venire a questa conclusione: che l'Attica, la Beozia e l'Eubea, dal punto di vista della evoluzione stilistica della ceramografia, si possono considerare come un solo centro, ove gli elementi caratteristici dell'una regione e quelli caratteristici delle altre due abbiano cooperato in maggiore o minor misura alla formazione del nuovo stile. Il fatto che sono confinanti e che hanno un'estensione relativamente modesta giustifica pienamente tale conclusione. Rimane d'altro canto indubitato un altro fatto, e cioè, che in processo di tempo così nella Beozia come nell'Eubea la ceramografia non ebbe quello sviluppo straordinario che ebbe poi nell'Attica. Di maniera che, quando si tratta di stabilire il vero grande centro da cui il nuovo stile a composizioni figurate prese le mosse per irradiarsi sempre più in tutti i paesi del mondo ellenico, anche i più lontani, si può parlare sempre e con ragionevolezza del centro attico.

III.

Tutto ciò abbiamo voluto premettere avanti di completare le nostre osservazioni sul vaso Chigi. Dopo quanto abbiamo esposto intorno alla ceramica ionica in generale, non abbiamo bisogno di indugiarci lungamente a dimostrare che il nostro vaso – qualunque sia il luogo della sua provenienza – è un prodotto delle due correnti dominanti: la ionica e la protoattica. Senza contare i particolari tipi e i particolari motivi, che abbiamo in principio segnalati, la zona della caccia alla lepre e il piccolo fregio degli stambecchi e dei cervi rivelano la persistenza delle caratteristiche proprie della primitiva ceramografia ionica più

(1) Per la lettura di questo nome rimandiamo al libro di P. Kretschmer, *Die griech. Vaseninschr.*, p. 10 e segg. e all'articolo di P. Ducati, *Sul cratere di Aristonous*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, XXX, 1911, p. 33 e seg. (e nota 1 di p, 34, ove è raccolta la bibliografia relativa). Il Ducati riferisce questo vaso a fabbrica cumana (scritto citato, p. 65 e segg.).

Noi non condividiamo quest'opinione del Ducati; ma pensiamo che egli, se non ha colpito nel segno, sotto certi punti di vista virtualmente ci si è avvicinato. Per il vaso di Aristonothos a tutta prima si penserebbe all'Attica, e questa era l'opinione del Dumont (*Céramiques*, I, p. 325; anche al Ducati — scritto cit. p. 38 e segg. — non sfugge l'affinità con la ceramica protoattica). E infatti anche rispetto alla forma ci sembra innegabile la derivazione dal tipo dei crateri del Dipylon. Ma c'è l'epigrafe che si oppone a tale riferimento. D'altro canto prodotti affini al celebre vaso ceretano non si trovano soltanto nell'Attica; ne son venuti fuori, per esempio, dalla Beozia (veggasi: il cratere del Museo Nazionale di Atene, *Jahrb. d. inst.* III, 1888 p. 352, fig. 30; il vaso dello stesso museo, *Bull. de corr. hellén.*, XXII. 1898, p. 274 e segg. fig. 1; la pisside di Tanagra, *Jahrb. d. Inst.*, II, 1887, tav. II, n. 2, pag. 19, che al Dümmler e per la forma e per la decorazione ha fatto ricordare il vaso di Aristonothos). Una regione, poi, geograficamente vicina all'Attica e prossima alla Beozia e ad entrambe legate nei riguardi della fabbricazione dei vasi è l'Eubea. Se per la Beozia sorgono le stesse difficoltà dialettali che si frappongono per l'Attica, queste difficoltà vengono meno per l'Eubea, che è un paese di stirpe ionica. E non è poi senza importanza il fatto che la maggior parte dei vasi attribuiti all'Eubea sono stati trovati nella stessa regione d'Italia (l'Etruria), dalla quale proviene il vaso di Aristonothos.

direttamente influenzata dalla maniera orientale. Anche la distribuzione della decorazione a molteplici zone è indice evidente della stretta parentela con la ceramografia ionico-orientalizzante. Ma, di fronte a queste peculiarità prettamente ioniche, abbiamo tutto il complesso delle composizioni a figure umane che ricollegano le pitture del vaso Chigi alla maniera derivata dalla ceramografia del Dipylon. Oltre alle figure in sè, è a notarsi anche la loro disposizione generale. Una delle caratteristiche della ceramica greca primitiva – sulla quale il Pottier si indugia in tema di ceramica corintia (1), ma che in realtà è una peculiarità di quella protoattica, perchè è la conseguenza della sua stessa origine – consiste nel principio che il Pottier stesso chiama della disposizione simmetrica delle figure; principio che si contrappone all'altro – caratteristico delle opere orientali (egizie, caldee, assire) e della ceramografia ionica nelle sue fasi più antiche – della giustapposizione delle figure stesse, tutte rivolte nello stesso senso, e che, d'altro canto, si distingue dalla simmetria prettamente araldica pure caratteristica delle arti orientali. Naturalmente questa disposizione simmetrica va intesa *cum grano salis*. E con questa riserva possiamo riconoscerla pure nel vaso Chigi, e propriamente – come abbiamo visto – nella zona dei guerrieri, grazie anche alla natura stessa della rappresentazione, mentre quasi del tutto trascurata appare nelle altre composizioni.

Ma, nello stesso tempo, dopo quanto abbiamo esposto intorno alla ceramica corintia in rapporto a quella dell'Attica, possiamo anche comprendere come non sia da condannare in modo assoluto il riferimento del vaso Chigi alle fabbriche di Corinto. Quel che bisogna tener presente è la esatta valutazione di questo riferimento, anche se fosse confermato; ciò che non pare possibile, visto che pure la qualità dell'argilla si ritiene diversa da quella di Corinto (2). Cioè, anche se venisse dimostrata l'appartenenza del vaso Chigi alle fabbriche di Corinto, questo non muterebbe nulla rispetto alla sua posizione nei riguardi della ceramografia attica.

In casi simili, per venire a delle più strette specificazioni, non c'è altra via che appigliarsi a degli elementi particolarissimi, dato che ce ne siano e che siano sufficienti.

Nel caso della *oinochoe* Chigi questi elementi sono dati, da un lato, dalle iscrizioni, dall'altro da qualche speciale forma nel disegno e da qualche particolare stilistico.

Quanto alle iscrizioni, non abbiamo in tutto che tre nomi, dei quali due incompleti:

ΑΛ ΡΟΣ ‖ ΑΘΑΝΑΙΑ ‖ ΑΦΡΟΙ

Complessivamente, contengono diciassette lettere, le quali, tenuto conto della ripetizione dell'*alpha* (sei volte), dell'*omikron* (due volte) e del *rho* (due volte) si riducono a dieci. E di una di esse rimane incerta la forma: quella del *delta* in 'Αφροδίτα; ma è probabile

(1) *Catal.*, II, p. 448 e segg.

(2) Perrot, *Hist. de l'Art.*, IX. p. 546.

che avesse la forma del triangoletto, con uno dei lati in posizione verticale, oppure del semicerchio, sempre col diametro verticale. Ora, se prendiamo la tavola prospettica degli alfabeti annessa al manuale di epigrafia greca del Larfeld (1) e ci proviamo a confrontare le lettere del vaso Chigi con quelle dei varî alfabeti dialettali greci arcaici, una cosa c'è dato di constatare, e cioè, che non ce n'è uno solo – fra quelli conosciuti – che presenti una concordanza perfetta. Sia che le lettere del nostro vaso si accostino a uno, sia che si accostino a un altro dei suddetti alfabeti, bisogna sempre ammettere delle varianti più o meno gravi.

Dato questo fatto, si potrebbe puramente e semplicemente escludere Corinto? Certo è che il Robert, che per il primo ha avuto ad occuparsi del vaso Chigi, non deve aver trovato nulla in contrario, nella paleografia, per l'attribuzione del vaso medesimo a quella città (2). E lo stesso dobbiamo supporre del Karo (3). Soltanto il Perrot ha fatto recentemente osservare che alla suddetta attribuzione contraddice la forma del *sigma* (4). Infatti, per questa lettera è usata la forma che nell'alfabeto corintio è caratteristica dello *iota*, mentre per lo *iota* è usata una forma che nello stesso alfabeto entra in uso più tardi. È vero, d'altro canto, che a parte la forma dialettale dorica ('Αθαναία), adatta per Corinto, qualche altra lettera troverebbe in quell'alfabeto rispondenze perspicue, per esempio: il *rho*, il *phi* e forse anche il *delta*, se è vero, come abbiamo anche supposto, che si debba completare a forma di semicerchio. Ma sarebbero ammissibili quelle altre discrepanze?

Sempre a giudicare dalla tavola prospettica del Larfeld, fra gli alfabeti noti, uno dei meno discrepanti parrebbe l'attico. Non parliamo delle forme dello *iota* e dell'*omikron*, troppo comuni; ma delle altre lettere, tra il settimo e sesto secolo, si trovano l'*alpha*, il *theta*, il *ny*, il *rho*, il *sigma*; e, nel settimo secolo, non mancherebbe neppure la forma del *lambda*, quella forma, cioè, che per l'alfabeto attico farebbe maggiore impressione. Inoltre sappiamo che anche il *delta* e il *phi* nelle forme che vediamo sul vaso Chigi, sebbene nella menzionata tavola prospettica non figurino tra le forme arcaiche deli' alfabeto attico, sono emtrambi rappresentati nella ceramica attica (5). Si aggiunga infine che pure la forma dialettale dorica 'Αθαναία nella stessa ceramica attica trova qualche analogia (6).

(1) W. Larfeld, *Griechische Epigraphik* (3. Aufl.) München, 1914.

(2) Della illustrazione del vaso Chigi fatta dal Robert in una seduta dell'Istituto Germanico non si ha che il breve e insufficiente resoconto, già citato, del *Bullettino* (1882, p. 98).

(3) Il Karo non fa alcuna osservazioni sulle iscrizioni, essendosi riservato di trattarne a parte.

(4) Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 546.

(5) Per la forma del *delta*, Kretschmer, *Griech. Vaseninschr.*, p. 91, n. 67; p. 95, n. 72. La forma del *phi* si trova nel vaso di Exekias di già ricordato (cfr. Birch-Walters, *Hist. of anc. pott.*, I, p. 380), nel vaso François (Kretschmer, op. cit., p. 150).

(6) Cfr. Kretschmer, op. cit., p. 229, n. 45. E si tratta precisamente della stessa parola *Athanaia*. Il Kretschmer suppone che l'iscrizione del vaso in questione sia dovuta a uno straniero, soggetto per altro all'influenza attica. Supposizioni analoghe si possono del resto estendere agli altri casi consimili.

Con tutto ciò ci sembrerebbe assai difficile poterci pronunciare per l'atticità delle iscrizioni del vaso Chigi. Della forma del *lambda* non si conosce che un solo esempio notevolmente più antico del vaso Chigi (1). D'altro canto mancano delle peculiarità assolutamente decisive. È un vero peccato che il nome 'Αλέξανδρος sia incompleto.

Maggiori concordanze invece le nostre iscrizioni presententano con l'alfabeto rodio. Ad eccezione del *delta*, le altre forme, con qualche oscillazione rispetto all'epoca, ci sono tutte. Dobbiamo perciò pronunciarci per Rodi?

Ma, come abbiamo detto, non ci sono soltanto le epigrafi da prendere in considerazione. Ci sono, cioè, i particolari stilistici. Da questo punto di vista, qnantunque abbiamo ammesso la derivazione delle pitture del vaso Chigi dalla ceramografia protoattica, a prescindere da ogni altra ragione, fortemente esiteremmo a riferire il nostro vaso all'Attica stessa. Quanto poi alla possibile sua riferibilità e Rodi, non c'è dubbio che, nei caratteri generali, presenti delle innegabili affinità con la coeva ceramografia comunemente attribuita a quell'isola; ma non sapremmo indicare quegli elementi particolarissimi di raffronto, di cui abbiamo parlato più sopra e che dovrebbero dare la conferma del riferimento medesimo. Senza bisogno di indugiarci in tentativi, i cui risultati negativi ci sembrano prevedibili *a priori*, preferiamo fermarci al solo gruppo che, appunto per certi elementi particolarissimi, maggiormente richiama la nostra attenzione, quantunque i suoi campioni, e per le forme e per i caratteri stilistici generali, in genere appariscano lontani dal vaso Chigi. Vogliamo parlare dei vasi di Milo, dei quali abbiamo avuto già occasione di far parola.

Teniamo presente anzitutto quello che ha già ossevato il Perrot e che anche noi abbiamo ricordato: cioè, che il vaso Chigi ha coi vasi di Milo in comune la colorazione dei nudi nelle figure umane. Ma questo è troppo poco. Nessuno dei suddetti vasi – almeno di quelli che sono a nostra conoscenza – presenta, è vero, un tale complesso di affinità, da consentire la conclusione che anche il vaso Chigi sia da annoverarsi nello stesso gruppo; tuttavia, taluno di essi contiene qualche particolarità che non si può lasciar passare inosservata. Nessuno dei suddetti vasi, e più precisamente di quelli contenenti le particolarità in discorso, per il grado di sviluppo del suo stile apparisce contemporaneo o molto prossimo al vaso Chigi; le pitture di quest'ultimo, in confronto, risultano in genere di parecchio più recenti e di uno stile più evoluto, oltre che di una esecuzione infinitamente più accurata; ma ciò non impedirebbe di pensare a delle persistenze di determinati motivi e, più ancora, di determinati modi di rendere taluni particolari.

Prendiamo ad esempio la grande anfora coi cavalieri araldicamente affrontati (fig. 1) (2). Non insistiamo sulle due coppie di cavalli, trattandosi di un motivo comune. Meno ancora

(1) Si tratta della iscrizione graffita sulla *oinochoe* ariballesca del Dipylon (Furtwängler, *Athen. Mittheil.*, VI, 1881, tav. III, p. 106 e segg., con una nota del Kirchoff, l. cit. Cfr. E. S. Roberts, *An introduction to Greek Epigraphy*, I, p. 74 e seg.; Kretschmer, op. cit., p. 110).

(2) A. Conze, *Melische Thongefässe*, tav. I, Cfr. Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 469, fig. 233.

pensiamo di fermarci su qualche motivo decorativo. Ma ciò che richiama la nostra attenzione sono i giubbetti dei cavalieri con le falde rotonde e le piccole borchie presso gli angoli. Sono queste particolarità che ricordiamo di aver osservato nel vaso Chigi. Prendiamo l'altra anfora

Fig. 1. — (Da Perrot, IX, fig. 233).

che ha sul collo la rappresentazione di una monomachia (fig. 2) (1). Nel guerriero di sinistra troviamo anzitutto lo stesso particolare della borchia sul fianco del giubbetto al solito posto; ma il particolare notevole di questa stessa figura è lo scudo che, data la posizione del guerriero, si presenta dal rovescio. E il rovescio di questo scudo presenta lo stesso particolare del tes-

Fig. 2 — (Da Perrot, IX, fig. 234).

suto di vimini che caratterizza gli scudi del vaso Chigi. Con tutto ciò non insisteremmo in questi e simili particolari se, in un altro vaso, pure di Milo, non trovassimo un nuovo elemento di comparazione. Intendiamo parlare dell'anfora rappresentante Iole rapita da Ercole e portata via su di una quadriga dai cavalli alati (fig. 3) (2). Ciò che ci colpisce

(1) Conze, op. cit., tav. III. Cfr. Perrot, vol. cit., p. 471, fig. 234.

(2) *Ephem. arch.*, 1894, tav. XIII e XIV. Cfr. Perrot, vol. cit., p. 475, fig. 236; p. 476, fig. 237.

nel disegno di questo vaso è la somiglianza dei tratti fisionomici. Quelle facce dall'aspetto ingenuo e dagli occhi fortemente aperti che abbiamo visto nel vaso Chigi si ripetono in quest'anfora, ove sono rese con linee e forme presso che identiche.

Si tratta di concordanze assolutamente accidentali? Può darsi; ma non possiamo fare a meno di segnalarle.

Comunque, perchè si potesse con qualche fondamento riferire il vaso Chigi a Milo, bisognerebbe che tale riferimento fosse anche suffragato dalle peculiarità paleografiche.

Fig. 3 — (Da Perrot, IX, fig. 236).

Questo non si può dire. Ci sono indubbiamente delle concordanze (come nelle forme dell'*alpha*, del *ny*, del *lambda*, del *phi* e forse anche del *delta*, di cui, nell'alfabeto melio, si riscontra la forma a semicerchio); ma ci sono pure divergenze. Ma va altresì ricordato che per la ceramica di Milo, che è strettamente affine alla protoattica e forse meglio di qualsiasi altro gruppo affine rappresenta il fenomeno della ionizzazione della ceramografia del Dipylon, è stata avanzata l'ipotesi che essa possa non appartenere a fabbriche locali. Non sappiamo quanto sia fondata l'ipotesi che la ceramica di Milo provenga da Delo (1).

(1) In base all'analogia dei vasi melî con dei frammenti venuti fuori da Rheneia, lo Hopkinson ha cercato di dimostrare che la ceramica supposta melia sia da attribuirsi a Delo (*Journal of Hell. stud.*, 1902, p. 46 e segg. Cfr. Ducati, scritto cit. in *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, XXXI, p. 53, nota 1)

Comunque, non è da escludere la possibilità della provenienza da un qualche centro di produzione che meglio si adatti a conciliare certe peculiarità stilistiche e certe peculiarità paleografiche e dialettali.

Si tratta, come si vede, di una semplice ipotesi, che va avanzata con tutte le riserve possibili, e che solo da nuove scoperte può attendere la luce necessaria per essere confermata o definitivamente respinta.

Non abbiamo bisogno di aggiungere molte parole sulla cronologia del vaso Chigi. Ci basta dichiarare che troviamo giusta ed accettabile la datazione del Karo, il quale fondandosi così sulle peculiarità paleografiche delle iscrizioni come sui caratteri generali delle tombe di monte Acuto, attribuisce il nostro vaso al principio del sesto secolo a Cr. Nessuno, crediamo, avrà in animo di difendere la cronologia proposta, poco dopo avvenuta la scoperta del vaso, dal Robert, che pensava alla fine del sesto secolo o al principio del quinto (1).

GIUSEPPE CULTRERA.

(1) Non è da escludere che altri frammenti del vaso Chigi esistano ancora nella stessa tomba di Monte Acuto, dalla quale il vaso stesso è venuto fuori. La Direzione del Museo di villa Giulia ha ntenzione di riaprirla per farne ricerca e di riaprire pure le altre del gruppo insieme a qualcuna che forse è ancora intatta. Nel caso che, come è sperabile, lo scavo complessivo del tumulo darà risultati soddisfacenti, ci ripromettiamo di tornare sopra l' argomento per studiare, insieme alle tombe, tutto il materiale, quello già scoperto e quello che eventualmente verrà alla luce.

LA PVRIFICAZIONE DELLE PRETIDI

Φεῦγον δ' ὄρος ἐς τανίφυλλον
σμερδαλέαν φωνὰν ἱεῖσαι,
Τιρύνθιον ἄστυ λιποῦσαι
καὶ θεοδμάτους ἀγυιάς.

Bacchilide, Ode X, 55 segg.

I.

Del triste mito argolico narrante l' insania e gli errori delle giovani e belle figlie del primo re di Tirinto, Preto, sono molti, benchè sparsi e frammentarii, i ragguagli ed i cenni degli scrittori greci e latini; donde è chiaro essere stato quello uno dei miti più in voga nella tradizione comune, specialmente per il fatto che questa fu più volte ravvivata dall'opera della poesia (1). Primo Esiodo nel poema, sventuratamente perduto, intitolato **Κατάλογος τῶν** γυναικῶν, aveva cantato le smanie stranissime che l' ira di Bacco offeso suscitò nelle ingenue fanciulle, e con arcaica crudezza aveva descritto l'orribile morbo che le colse in conseguenza delle stravaganze e dei disordini della loro vita randagia (2). Vennero poi i carmi di parecchi altri poeti, fra cui non mancarono di quelli che dalla mesta leggenda trassero argomento di riso per qualche loro commedia (3).

Tutte codeste opere, ad eccezione di alcuni frammenti o sunti conservatici da prosatori, sono andate perdute; ma in compenso pochi anni fa la buona fortuna ci restituì una ignorata rappresentazione poetica dello stesso mito delle Pretidi in una delle più lunghe e più interessanti tra le odi recuperate di Bacchilide. È questa l'ode X, che, scritta a gloria di Alessidamo di Metaponto, lottatore vittorioso nei ludi pitici, giunge a glorificare, più che lui, Artemide, che, secondo il poeta, gli dette la vittoria; quindi a ricordare la venuta del culto di questa dea in Metaponto dall'Arcadia insieme coi coloni Achei; e con ciò a risalire alle origini del culto medesimo, istituito a Lusi da Preto per gratitudine verso la dea che ivi gli aveva guarito le figlie: donde il poeta è indotto a narrare tutta la loro istoria in una serie molto lunga e quasi epica di versi, ove risuonano dolci note di pietà per le belle fanciulle inselvatichite dalla pazzia, infusa nelle loro menti da Hera, e

(1) Veggasi per il mito in genere e per le sue fonti Rapp nel *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* di Roscher s. vv. *Proitides* e *Proitos*, III, p. 3001 sgg.

(2) Vedi appresso p. 147, nota 4.

(3) Vedi pel comico Teofilo, Suidas s. v. Θεόφιλος e Athen. 11, p. 472; pel comico Difilo v. Clemens Alex., *Strom.*, 7, p. 713. (v. appresso p. 150, nota 1). Sembra poi che Teocrito ne abbia fatto argomento di un elegia: cf. Suidas s. v. Θεόκριτος.

pel misero re, che dolente le cerca per le balze e tra i dirupi di Arcadia, finchè la dea benigna, da lui invocata, gliele rende risanate e gaiamente danzanti intorno ad un'ara novella (1). In questo suo racconto Bacchilide, come si vede, segue quella differente versione del mito che già si trovava nei logografi Acusilao e Ferecide, secondo la quale la manìa delle Pretidi fu un castigo inflitto a loro, non da Bacco, ma da Hera, ch'esse avevano offesa nel suo tempio, sia per vanto di maggior ricchezza della loro casa o di maggiore bellezza dei loro volti, sia per avere sottratto dell'oro dall' idolo della stessa dea nel santuario che avevano in custodia (2).

Ma Bacchilide ha apportato altre e più gravi modificazioni nella sua rappresentazione poetica del mito. Non solo egli tempera le asprezze primitive di questo, in guisa che le fanciulle ci appaiono solo come paurose fuggitive senza alcun atto sconveniente; ma di più nella sua ode (unico esempio nelle varie forme della leggenda) non comparisce in alcun modo Melampo, il vate medico, per mezzo del quale dicevasi compiuta la guarigione delle Pretidi, e così pure nessun segno vi comparisce della religione e delle orgie bacchiche. Non altri che il padre, solo e senza intermediarii, purificatosi per le figlie nel fonte Lusos, e invocata Artemide con promessa di sacrificio, senza farmachi e senza atti di magia, ottiene da lei il prodigio della guarigione, così come nell' Iliade Crise invoca ed ottiene da Apollo la liberazione della sua figlia prigioniera.

Le quali modificazioni del mito sembrano tutte proprie di Bacchilide e motivate forse dal suo desiderio di esporre nella luce più pura i meriti della dea patrona di Metaponto, patria del vincitore ch'ei celebra col suo canto (3): ma è innegabile che per questa sua forma più semplice, più blanda e più sentimentale il mito ha ricevuto un carattere più umano e più simpatico.

Molto diverso da questo è il carattere della leggenda nella sua versione più antica, che fa capo ad Esiodo e nella quale l'elemento bacchico costituisce il nucleo e la ragione della leggenda stessa. Poichè è necessario averla presente per intendere bene quello che seguirà, la riassumo qui sopra tutto dall'esposizione di Apollodoro e dai pochi frammenti originali dell'opera di Esiodo, onde quella dipende (4).

Dei due figli gemelli ma rissosi di Abante l'uno, Acrisio, tenne il regno paterno di Argo, l'altro, Preto, ottenne dopo fiere lotte la signoria di Tirinto, che fu munita per lui dai Ciclopi di mura fortissime. Preto ebbe da Stenebea tre figlie, Lisippe, Ifinoe ed Ifia-

(1) Bacchylid. *Carm.* X, vv. 40-112.

(2) Akusilaos presso Apollod., *Bibl.*, II, 2, 2; Pherekydes in *Schol. Odyss.* XV, 225; Servius e Probus ad *Verg. Ecl.* 6, 48.

(3) Anche Oskar Meiser, *Mythologische Untersuchungen zu Bacckylides*, 1904, p. 7 sgg., trattando delle differenze nel racconto bacchilideo, le crede motivate dalla necessità di dare al mito un carattere più conveniente alla fama della città achea e della sua dea. Questa dissertazione manca nella bibliografia premessa al testo del bel libro, quasi contemporaneo, di R. C. Jebb, *Bacchylides*, Cambridge, 1905.

(4) V. Apollod. II, 2, 2; I, 9, 12; III, 5, 2.

nassa (secondo altri autori (1) due sole e con altri nomi) le quali per la loro bellezza erano ambite da tutti i Greci (2). Ma esse, fatte adulte, per avere disdegnato di partecipare ai sacri riti di Bacco, furono punite dal dio con una follia spaventosa. Agitate da uno stimolo irresistibile esse fuggirono dalla casa paterna; e discinte, scomposte, gettando urli stranissimi (che Virgilio dice simili a muggiti di vacche) (3) corsero pei piani e pei monti dell'Argolide, dell'Arcadia e di altre parti del Peloponneso, sempre vivendo nella solitudine silvestre e indulgendo ad una libidine insaziabile, per causa della quale (dice Esiodo) esse perdettero il leggiadro fiore di giovinezza, e i loro corpi si copersero di un'orribile eruzione cutanea, e dalle belle teste caddero le chiome foltissime (4). Al padre afflitto venne da Pilo di Messenia Melampo, che primo seppe la virtù dei farmachi e le arti della magìa e delle lustrazioni, e che gli offerse di guarire le figlie, se avesse ricevuto una terza parte del suo regno. Non concessa da Preto una sì alta mercede, ancor più cresceva la manìa delle fanciulle, ed oltre a ciò quel medesimo male si propagava anche alle altre donne

(1) Così Pherekyd. e la fonte di Aelian., *Var. hist.* III, 42.

(2) Strabone, VIII, p. 370 cita Esiodo « περὶ τῶν Προιτίδων λέγοντα ὡς Πανέλληνες ἐμνήστευον αὐτάς ».

(3) Verg. Ecl. 6, 48:

Proetides implerunt falsis mugitibus auras.

(4) Hesiod. *Catal.* fr. 26-29 (ed. Rzach): i primi due frammenti sono le citate notizie di Strabone ed Apollodoro desunte dall'opera esiodea, gli altri due contengono i seguenti versi originali:

fr. 28:

εἵνεκα μαχλοσύνης στυγερῆς τέρεν ὤλεσαν ἄνθος.

fr. 29:

καὶ γάρ σφιν κεφαλῇσι κατὰ κνύος αἰνὸν ἔχευεν.
ἀλφὸς γὰρ χρόα πάντα κατέσχεθεν, ἐκ δέ νυ χαῖται
ἔρρεον ἐκ κεφαλέων, ψιλοῦτο δὲ καλὰ κάρηνα.

Il soggetto da sottintendere nel fr. 28 è Προιτίδες, nel primo verso del fr. 29 è Διόνυσος (l'autore del loro male) o, meno probabilmente, 'Αφροδίτη, come pensa Rapp confrontando Aelian., *Var. hist.*, di cui sotto. Sembra che anche la Μελαμπόδεια attribuita ad Esiodo trattasse questo mito. Il carattere speciale del furore delle Pretidi balza evidente da queste parole di Suida: μαχλοσύνη · κατωφέρεια, γυναικομανία · 'Ησιόδειος ἡ λέξις · λέγει γὰρ περὶ τῶν Προίτου θυγατέρων · εἵνεκα κτλ. (il verso del fr. 28 citato qui sopra). Il carattere del male è significato chiaramente anche dalle parole di Aelian. l. cit.: 'Ελέγη καὶ Κελαινὴ Προίτου θυγατέρες · μάκλους δὲ αὐτὰς ἡ τῆς Κύπρου βασιλὶς εἰργάσατο, ἐπὶ μέρους δὲ τῆς Πελοποννήσου ἔδραμόν φασι γυμναὶ μαινόμεναι, ἐξεφοίτησαν δὲ καὶ ἄλλας χώρας τῆς 'Ελλάδος, παράφοροι οὖσαι ὑπὸ τῆς νόσου. ἀκούω δὲ ὅτι καὶ ταῖς Λακεδαιμονίων γυναιξὶν ἐνέπεσέ τις οἶστρος Βακχικὸς καὶ ταῖς τῶν Χίων. καὶ αἱ τῶν Βοιωτῶν δὲ ὡς ἐνθεώτατα ἐμάνησαν καὶ ἡ τραγῳδία βοᾷ κτλ; le quali ultime sono le Miniadi, la cui storia (che lì segue) è simile a quella delle Pretidi: cf. Roscher, op. cit. s. v. *Minyades*. È chiaro che i sunti di Eliano sono tratti da opere poetiche; le ultime parole citate fanno pensare a tragedie. Anche l'indicazione di Afrodite con l'espressione perifrastica « ἡ τῆς Κύπρου βασιλίς » ci richiama alla poesia, e contemporaneamente, facendo questa dea autrice della μαχλοσύνη delle ragazze, ci prova due cose: primo che la fonte di Eliano concordava in ciò (sebbene non anche nel numero e nel nome delle Pretidi) con Esiodo; secondo che, anche qui, pur con Afrodite autrice dichiarata del male, non è mutato il fondo della versione che proclama Bacco come causa di tanti guai: perocchè Afrodite vi agisce non altrimenti che come coadiutrice o πάρεδρος di lui. Cf. infatti *Hymn. Orph.* LV, 7, ove essa è invocata « σεμνὴ Βάκχοιο πάρεδρε »: cf. anche Dittenberger, *Sylloge Inscr. Graec.*², n. 737 nota 60. A torto perciò il Rapp, loc. cit., p. 3005 distingue questa dalla versione che fa capo ad Esiodo e, contrariamente al vero, pensa che qui l'azione di Afrodite, come altrove quella di Hera, sia un castigo inflitto alle Pretidi per avere ceduto a Bacco.

della contrada, che, abbandonate le loro case, frequentavano con quelle i luoghi deserti e nel loro cieco furore uccidevano e squartavano i proprii bambini. Per porre fine a tanta sciagura Preto richiamò Melampo; ma ora, cresciute le sue pretese, dovette concedergli non solo il prezzo prima richiesto per la cura, ma anche un altro terzo del territorio per il suo fratello Biante. E allora Melampo, radunata una schiera di giovani robustissimi, con alte grida e con danze eccitate da furore divino cacciò giù dai monti le Pretidi fino a Sicione; delle quali la più anziana, Ifinoe, morì durante quel violento inseguimento, le altre due per via di una mistica purificazione riebbero il senno, e poi l'una fu data dal re a Melampo e l'altra a Biante.

Una tradizione un poco diversa da quella riferita si trova accennata da Erodoto, da Diodoro, da Pausania ed anche, in un altro passo, dallo stesso Apollodoro sopra citato. Quivi si parla non delle Pretidi, ma solo in genere delle donne di Argo prese da quel-l'orribile manìa e fuggite sui monti, ove squartavano e perfino mangiavano i loro figli poppanti (1). Codesta manìa apparisce qui ugualmente originata dall' ira di Bacco e guarita da Melampo, del quale si ripetono anche qui le trattative su ricordate, tranne che queste sarebbero avvenute o cogli Argivi o col re Anassagora, discendente di Preto. Anche nella versione precedente le altre donne comuni sono associate nella calamità alle figlie del re Preto; e se qui si parla di donne di Argo, anzichè di Tirinto, ciò non farà meraviglia a chi pensi che talvolta Preto stesso, anche in alcuna delle fonti di questo mito, è detto re di Argo; e che in ogni caso questo nome vale ad indicare tutta la regione infestata da quel morbo. Come si vede, le differenze sono così lievi, che appena si può parlare di un'altra versione, anzichè di una medesima leggenda, alla quale l' istoriografia erudita ha creduto di dare un' apparenza meno favolosa, sopprimendo il nome delle Pretidi.

La popolarità della leggenda e la sua connessione col culto di Bacco si manifesta anche nel fatto che in Argo si celebrava regolarmente una festa funebre ed espiatoria, detta 'Αγριάνια, in memoria di una delle Pretidi, s' intende della morta nell' inseguimento (2); la quale festa doveva essere simile ad una festa triennale in Orcomeno di Beozia che, con voce quasi uguale, era detta 'Αγριώνια (3). In essa solevasi rappresentare la fuga e l' inseguimento di donne della stirpe dei Miniadi eseguita dal sacerdote di Bacco armato di spada, il quale poteva financo uccidere quella ch'egli raggiungesse, come infatti accadeva ancora ai tempi di Plutarco (4). E questa era un' azione mimetica ed espiatoria

(1) Apollod. III, 5, 2: δείξας δὲ Θηβαίοις ὅτι θεός ἐστιν, ἧκεν εἰς Ἄργος· κἀκεῖ πάλιν οὐ τιμώντων αὐτόν, ἐξέμηνε τὰς γυναῖκας. αἱ δὲ ἐν τοῖς ὄρεσι τοὺς ἐπιμαστιδίους ἔχουσαι παῖδας, τὰς σάρκας αὐτῶν ἐσιτιοῦντο. Cf. lo stesso Apollod. I, 9, 12. La leggenda delle donne di Argo, senza il nome delle Pretidi, si trova altresì in Herod. IX, 34; Diod. IV, 68; Paus. II, 18, 4. Veggasi Rapp, op. cit., p. 3004.

(2) Hesych. 750, 'Αγριάνια (ms. 'Αγράνια)· ἑορτὴ ἐν Ἄργει ἐπὶ μιᾷ τῶν Προίτου θυγατέρων.

(3) Hesych. 788, 'Αγριώνια (ms. 'Αγριάνια)· νεκύσια παρὰ 'Αργείοις, καὶ ἀγῶνες ἐν Θήβαις; cf. Welcker, *Gr. Götterlehre* I, p. 443.

(4) Piutarch., *Quaest. Gr.* 38.

commemorante la leggenda delle tre figlie di Minia, che, come le Pretidi, dicevansi punite da Bacco con tal pazzia da fare a pezzi il figliuolo di una di loro; per il quale delitto furono perseguitate dalle Menadi indignate. L'uccisione di figli, la persecuzione delle ragazze e la conseguente morte di una di loro sono, come si vede, tratti comuni ed essenziali di queste due leggende parallele e scaturite da una medesima origine (1). Benchè nella leggenda argolica, così come noi la possediamo, si parli solo in genere dello scempio dei figli compiuto dalle donne furiose, tuttavia non si può non attribuire il medesimo eccesso (che è caratteristico del furore bacchico, come provano anche i miti analoghi di Licurgo e di Penteo) anche alle Pretidi, sia che partecipassero ai misfatti di quelle, sia che li compissero sui figli da loro stesse generati (2). Benchè pure dei loro figli manchi un'esplicita menzione, siamo tuttavia autorizzati a sottintenderli, pensando alla natura stessa della manìa delle Pretidi ed alla sua lunga durata, che in una delle fonti è detta persino di dieci anni (3).

La descrizione, sopra riferita, del loro contegno e più ancora i versi molto espliciti di Esiodo, con l'indicazione di gravi sintomi morbosi come conseguenza di una vita disordinata, ci fanno intendere chiaramente essere stata quella una ninfomanìa violenta e spudorata; ed ancor più chiaro è il significato delle parole di Eliano, che dice Afrodite stessa averle rese incontinenti (4). Per via di tali considerazioni giungiamo a comprendere tutto il valore e il contenuto della susseguente purificazione e delle sue cerimonie sacre. Si badi infatti che nelle fonti di questo mito si parla sempre, più che di guarigione, di purificazione (κάθαρσις) delle ragazze traviate, e che la massima importanza è data agli atti religiosi compiuti dal sacerdote, ossia dal rappresentante del dio. È questo un epilogo analogo all'epilogo della storia di Oreste, similmente sanato e purificato dal male fisico della manìa e dal male morale del delitto, con la differenza che ivi il reo è purificato dal dio in persona. Il motivo dominante è sempre il principio che i guai vengono agli uomini per castigo degli dei, e che da questi soltanto può venire anche la liberazione da quelli e dalle loro conseguenze.

A questo punto non devesi trascurare un particolare, cui non vedo siasi finora fatto attenzione, ma che è tuttavia di non lieve momento. Difilo il comico, scherzando sulla

(1) Cf. Rapp, l. cit., e ibid. II, s. v. *Minyades*, p. 3015. V. anche Rohde, *Psyche*[4], p. 40, nota 1.

(2) Sembra che questo sia anche il pensiero di Gruppe, *Griech. Mythologie*, p. 181, 9. Beninteso non fa difficoltà la designazione παρθένοι o *virgines* nei testi, che qui significa solo « non maritate »: cf. υἱὸς παρθένιος.

(3) Bacchilide, l. cit. la riduce a tredici mesi. V. qui appresso p. 150, nota 2.

(4) Per ciò i sintomi descritti e la natura contagiosa della malattia farebbero pensare ad una forma di sifilide. Secondo autorevoli dermatologi da me interrogati, ciò si può con ragione supporre, ma non affermare, non avendosi da quei soli sintomi una prova sufficiente, ed essendo controversa l'opinione sulla esistenza di quella malattia nell'antichità. Ignoro se in tale controversia siano stati considerati i citati versi di Esiodo e questo mito in generale. I medesimi dotti non escludono la possibilità che si abbia ad intendere la *vitiligo* e la *lepra*. Altre ipotesi meno probabili v. in Roscher, *Lexikon*, II, p. 2570 e III, p. 3007.

procedura e sui mezzi usati da Melampo, dice che questi purificò insieme con le Pretidi anche il padre loro ed una vecchia, che (essendo presentata in una commedia e quindi in caricatura) può credersi sia la loro stessa madre, anzichè la nutrice (1). In ogni caso non è punto da credere che questa sia un' invenzione campata in aria e tutta propria del poeta comico. Infatti nello Scolio sopra citato all'Odissea è una notizia preziosa, cioè questa: la malattia, di già decennale, faceva soffrire non solo le Pretidi, ma altresì i loro genitori (2); quindi nessuna meraviglia che in qualche rappresentazione, sia poetica sia figurativa, di questo episodio anche essi mostrinsi sottoposti alla cura purificatrice. L'intervento di Preto nell'ode di Bacchilide può essere appunto una trasformata sopravvivenza di una circostanza originaria del mito.

Quanto al luogo dove dicevasi avvenuta la guarigione delle Pretidi, discordi sono le fonti, come lo sono in tanti altri particolari. Abbiamo già veduto che, secondo la versione più antica, essa si compì a Sicione nel sito dove poi Preto avrebbe eretto un tempio ad Apollo (3); ivi anche un altro tempio posto fuori della città dicevasi fondato da lui, e, poichè era sacro ad Hera, rappresentava forse una conciliazione tra quella versione e l'altra che faceva questa dea autrice e sanatrice della manìa (4). Ma, secondo questa versione, seguìta anche da Bacchilide, il prodigio avvenne nel santuario di Artemide Ἡμέρα o Ἡμερασία in Lusi nell'Arcadia, dove pure un tempio sarebbe stato a lei edificato da Preto e dove era a poca distanza una spelonca ed una fonte divenuta famosa e mirabile appunto per quella purificazione (5). Un'altra tradizione invece trasferiva questa sulle sponde del

(1) Clem. Alex., *Strom.* VII, 4, 26 (Stählin): χαριέντως γοῦν καὶ ὁ κωμικὸς Δίφιλος κωμῳδεῖ τοὺς γόητας διὰ τῶνδε·

Προιτίδας ἁγνίζων κούρας καὶ τὸν πατέρα αὐτῶν
Προῖτον Ἀβαντιάδην καὶ γραῦν πέμπτην ἐπὶ τοῖσδε
δᾳδὶ μιᾷ, σκίλλῃ τε μιᾷ, τόσα σώματα φωτῶν,
θείῳ τε ἀσφάλτῳ τε πολυφλοίσβῳ τε θαλάσσῃ
ἐξ ἀκαλαρρείταο βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.
ἀλλὰ μάκαρ Ἀὴρ διὰ τῶν νεφέων διάπεμψον
Ἀντικύραν, ἵνα τόνδε κόριν κηφῆνα ποιήσω.

(2) Schol. Odyss., XV, 225: ἤδη γὰρ ἡ νόσος δεκαετὴς καὶ ὀδύνην φέρουσα οὐ μόνον αὐταῖς ταῖς κόραις, ἀλλὰ καὶ τοῖς γεγεννηκόσι.

(3) Pausan. II, 7, 8. Per un malinteso di questo testo, dove si parla anche del tempio di Peitho, posto ugualmente nell'agora di Sicione, il Rapp in Roscher, *Lexikon,* III, p. 3002 e 3013 sg., afferma avere Preto eretto il tempio a Peitho. Nel tempio di Apollo Licio a Sicione erano statue di bronzo, che alcuni dicevano essere le Pretidi: Pausan. ib. 9, 8.

(4) Pausan. II, 12, 2.

(5) Pausan. VIII, 18, 7. La spelonca era stata rifugio delle Pretidi, e, secondo Vitruvio, VIII, 21 (ed. F. Krohn) da quella stessa usciva la fonte (non menzionata da Pausania), le acque della quale, inquinate dalle lordure della κάθαρσις ivi gittate da Melampo, facevano astemio dal vino chi le bevesse, come ammoniva un epigramma greco, riferito dallo stesso Vitruvio. Cf. Ovid. *Metam.*, XV, 322 sgg.:
« *Amythaone natus*
Proetidas attonitas postquam per carmen et herbas
Eripuit furiis, purgamina mentis in illas
Misit aquas, odiumque meri permansit in undis ».
Cf. anche Serv. ad Verg. *Bucol.*, VI, 48. Per l'epigramma greco, molto corrotto nei mss., v. Preger, *Inscr. Graec. metr.* 215; Reichel e Wilhelm, *Jahreshefte des oest. arch. Inst.*, VI, p. 4 sgg.; Robert, ibid, VIII, p. 774 sgg., il quale fa ardite correzioni al testo; e ardita parmi anche la sua opinione, che Melampo avesse diviso il processo di guarigione in due atti, l'uno nell'antro sorprendendovi le ragazze mentre vi si bagnavano, l'altro nel

fiume Anigros nell' Elide (1), mentre una notizia di Esichio attribuiva a Melampo dopo quel fatto la fondazione di un tempio di Artemide sul monte Akron presso Argo (2). A questa notizia devesi ora aggiungerne un' altra, che ci è data da un frammento lirico, recentemente ritrovato, di un ignoto poeta del V sec. a. Cr., che celebra Melampo come fondatore di un' ara e di un recinto sacro ad Apollo Pythaeus: in quale occasione e in qual luogo non sappiamo, ma forse ugualmente in relazione con questo mito, in ogni caso dopo aver guarito le Pretidi ed essere immigrato in Argolide (3).

*
* *

Venendo ora ai mezzi usati per la κάθαρσις, possiamo dividerli in materiali e immateriali. Fu invocata, infatti, l'opera di Melampo, perchè egli, vate e medico, possedeva questi e quelli per ridare alle ragazze la sanità e la purità perdute (μάντις ὢν καὶ τὴν διὰ φαρμάκων καὶ καθαρμῶν θεραπείαν πρῶτος εὑρηκώς). I mezzi materiali trovansi indicati di solito col nome generico di farmachi, che, beninteso, dovevano essere principalmente di natura vegetale, secondo i metodi della medicina primitiva; e ce lo prova Ovidio che dice avere Melampo guarito le Pretidi *per carmen et herbas* (4). Di queste erbe una almeno troviamo specificata da qualche scrittore, e questa è l'elleboro, detto anche μελαμπόδιον, appunto da Melampo che primo l'avrebbe usato in questa occasione: cioè quella celebre pianta che credevasi efficace contro la pazzia, e per la quale venne in fama Anticira, alle falde del monte Elicona, dove dicesi che tal pianta cresca in abbondanza e della migliore specie (5). Anche in quella versione, secondo la quale le ragazze guarirono bevendo l'acqua di

santuario di Artemide: il che non è punto giustificato dal testo di Pausania, dove nel primo periodo si accenna solo in generale al trasporto ed alla purificazione delle ragazze (similmente ad Apollodoro p. 148), nell'ultimo alla guarigione avvenuta nel santuario. Il santuario di Lusi fu rintracciato e scavato, ma senza nuove risultanze per il nostro argomento: cf. *Jahreshefte d. öst. Inst.* VI, p. 1 sgg.

(1) Pausan. V, 5, 10 sg.; Strab. p. 346.

(2) Hesych. s. v. ἀκρουχεῖ; da Sofocle.

(3) Papyri di Oxyrhynchos ed. da Grenfell e Hunt, III, p. 72, n. 426. Ecco i versi (14-17) relativi a Melampo, coi supplementi di Blass:

βω]μόν τε Πυθαεῖ κτίσε[ν
καὶ] τέμενος ζάθεον
κείν]ας ἀπὸ ῥίζας· τὸ δὲ χρ[υσοκόμας
ἐξό]χως τίμασ' Ἀπόλλων·

Nel precedente v. 12 frammentario si legge: ἐξ Ἄργευς Μελάμ[πους], onde s' intende che egli di lì siasi mosso per fondare il nuovo santuario. Lo Schröder, *Berl. phil. Wochenschr.* 1903, num. 46 p. 1447, pensa che il frammento possa essere di Pindaro; Meiser op. cit., p. 24, non rifugge dall' idea che possa essere di Bacchilide stesso: allora se il canto trattava il medesimo mito (ciò che non si può provare affatto coi pochi resti), dovrebbe ammettersi, per essere qui nominato Melampo, che Bacchilide ne abbia dato due redazioni contraddittorie; ma ciò non può accettarsi senza prove certe. Anche nel IV peana di Pindaro Papyri di Oxyrh. cit. V, n. 841 = *Pind. carm.*, ed. Schröder p. 279 vv. 28-30) è mentovato Melampo, che οὐκ ἤθελεν... μοναρχεῖν Ἄργει: di che non è chiaro il nesso colla leggenda vulgata (forse è da intendersi che non volle regnar solo, ma con Biante?). Di un'altra versione poco accreditata, che attribuiva ad Asklepios la guarigione delle Pretidi (cf. Roscher, l. c. p. 3008) non occorre ragionare qui.

(4) V. qui sopra p. 150 nota 5.

(5) Theophrast., *Hist. plant.*, IX, 10, 1 sgg.

una fonte medicata, è chiaro che si sottintende l'uso di succhi di qualche erba medicinale. Nel sopra citato brano di Difilo si dice che Melampo adoperò un'altra pianta medicinale, cioè la scilla, ed insieme anche zolfo, asfalto, una fiaccola e dell'acqua marina. Se anche il commediografo abbia voluto burlarsi di lui e degl' incantatori, come dice Clemente Alessandrino che riporta quel brano, tuttavia i mezzi ivi indicati fanno parte tutti quanti del repertorio seriamente usato nelle lustrazioni (1); nelle quali il primo posto era tenuto appunto dall'acqua (o marina o fluviale o di fonte perenne) e dal fuoco, spesso acceso in fiaccole, onde si facevano anche suffumigazioni con zolfo ed altre sostanze bituminose od aromatiche. Non dissimile è l' incantesimo e la purificazione che, in uno dei dialoghi di Luciano, Menippo narra di avere subìto da un mago caldeo con queste parole: περὶ μέσας νύκτας ἐπὶ Τίγριτα ποταμὸν ἀγαγὼν ἐκάθηρέ τέ με καὶ ἀπέμαξε καὶ περιήγνισε δᾳδίοις καὶ σκίλλῃ καὶ ἄλλοις πλείοσιν ἅμα καὶ τὴν ἐπῳδὴν ἐκείνην ὑποτονθορύσας, εἶτα ὅλον με καταμαγεύσας καὶ περιελθών, ἵνα μὴ βλαπτοίμην ὑπὸ τῶν φασμάτων, ἐπανάγει ἐς τὴν οἰκίαν, ὡς εἶχον, ἀναποδίζοντα (2).

Il lavacro purificatore, che qui come in tanti altri casi ha una parte primaria (3), non manca nemmeno nella κάθαρσις delle Pretidi, che udiamo, secondo le varie versioni, essere state deterse o con le acque del fonte di una spelonca presso Lusi in Arcadia, che ne sarebbero state alterate, o con quelle del fiume Anigros in Elide, che dicevansi avere ricevuto quel puzzo particolare, ch'esse hanno, appunto dalle lordure (καθάρματα) ivi gettate dal corpo malato delle Pretidi (4): la quale seconda notizia non è bene intelligibile, se non sia messa in connessione con la suesposta descrizione esiodea della brutta malattia cutanea, della quale le misere erano state infette.

L'azione di succhi purgativi e della lavanda corporale era poi completata da certi atti e cerimonie, di cui solo Melampo conosceva i riti e la mistica virtù di rompere l' incanto malefico. Di qual natura quegli atti fossero possiamo indovinarlo dal cenno, sia pure fuggevole, di Apollodoro, che dice aver quegli inseguito le Pretidi μετ' ἀλαλαγμοῦ καί τινος ἐνθέου χορείας. Erano dunque gli urli incomposti e le danze estatiche di quello stesso culto dionisiaco, del quale le fanciulle avevano disprezzati i riti; ed ora questi stessi dovevano

(descrizione e uso dell'elleboro); ib. 4: καλοῦσι δὲ τὸν μέλανά τινες ἔκτομον μελαμπόδιον, ὡς ἐκείνου πρῶτον τεμόντος καὶ ἀνευρόντος; cf. idem IX, 9, 2; 14, 4; 15, 5. Dioscurid., *mat. med.* IV, 162 W.: οἱ δὲ 'Ορέστιον, οἱ δὲ Προίτιον... chiamano l'elleboro, (riferendolo, s' intende, alle persone che lo ricevettero). Secondo Plin. *nat. hist.*, XXV, 5, 21, le Pretidi sarebbero state curate col latte di capre pasciute con la detta pianta. Anche Ercole sarebbe stato guarito per mezzo di questa da Antikyreus, eponimo di Anticira: *Steph. Byz.*, s. v. 'Αντικύρα. L'accenno a questa città nel passo di Difilo, citato sopra p. 150 nota 1, è pure una prova indiretta dell'uso dell'elleboro per le Pretidi. Cf. poi Pausan. X, 36, 5 sgg.; Strab. IX, 418; Suet., *Calig.* 29.

(1) Cf. Bouché-Leclercq in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire*, s. v. *Lustratio*, p. 1407-9.

(2) Lucian, XI, *Nekyom.* 7; la ἐπῳδή è ricordata anche nelle parole precedenti a queste.

(3) Cf. Ammon., *De diff. voc.* p. 112; Hesych. s. v. παγμόν.

(4) Vedi sopra p. 150 nota 5 e p. 151 nota 1.

agire su loro come mezzi, quasi direi, di una cura omeopatica, e nello stesso tempo come atti d'iniziazione nel culto medesimo. Si placa l'ira del dio e cessano le sue conseguenze, quando finalmente anche nell'Argolide, sicccome in Beozia ed altrove, dopo dure prove, la sua religione è riconosciuta ed accettata dalla casa reale e da tutto il popolo; e questo appunto ci spiega perchè anche il re Preto, secondo qualche autore, è sottoposto insieme con le figlie alle sacre cerimonie. In queste aveva appunto primaria importanza la danza estatica, la danza del sacerdote invaso e posseduto dallo spirito divino (ἔνθεος).

S' intende che, sebbene nel sunto troppo conciso di Apollodoro cotale danza appaia connessa con l'azione dell' inseguimento delle Pretidi e delle altre donne, tuttavia essa deve tenersi eseguita propriamente nella cerimonia solenne della purificazione, di cui costituiva uno degli atti rituali più importanti; infatti la ritroviamo regolarmente praticata nelle cerimonie del κορυβαντισμός e della θρόνωσις, sia come mezzo magico di liberazione dalla pazzia, sia come rito d' iniziazione nei misteri dei Coribanti, tanto simiglianti a quelli del culto bacchico (1). Del resto tutto codesto rituale s'intravvede anche nel contesto del discorso di Clemente Alessandrino, il quale, coll' intento di dileggiare in tutto i γόητες ed i περικαθαρθέντες, aggiunge al passo su citato di Difilo (2) un altro di Menandro, ove questi scherza sulle diligenti abluzioni e sulle giravolte attorno ad infermi, eseguite da donne esperte di magìa.

Anche nella descrizione, fatta da Platone, di riti religiosi che si usavano come cura della demenza furiosa (3) noi ritroviamo una significativa corrispondenza con la procedura terapeutica dell'entusiasmo bacchico e coribantico, quale ci si presenta nella mitica κάθαρσις delle Pretidi per opera di Melampo; e forse a questa stessa era volta la mente di Platone, quando scriveva quelle parole. Ed egli stesso in altro luogo c' informa che alla terapia religiosa, perchè fosse efficace, era altresì necessario l'uso di un altro mezzo, della ἐπῳδή, ossia della recitazione di certe formule durante la somministrazione dei farmachi (4). Questa, che troviamo come sussidio della medicina già nell' epopea omerica (5) è che nella realtà era, come ben s'intende, una prassi di suggestione, nelle forme popolari della superstizione si manifestava come una specie di esorcismo contro le potenze demoniache

(1) Cf. Aristoph., *Vesp.* v. 119 sgg. e il relativo Schol. (Blaydes): ὡς μαινόμενος καὶ καθεχόμενος ὑπὸ θείου (νόσου?) ἀντὶ τοῦ τὰ τῶν Κορυβάντων ἐποίει αὐτῷ μυστήρια ἐπὶ καθαρμῷ τῆς μανίας. Cf. Rohde, *Psyche*[4] II, p. 48, 1; Kurt Latte, *De saltationibus Graecorum,* in *Religionsgesch. Versuche* p. 95 sg. Della danza nell' iniziazione dice Dio Chrys. XII, 387: εἰώθασιν ἐν τῷ καλουμένῳ θρονισμῷ καθίσαντες τοὺς μυουμένους οἱ τελοῦντες κύκλῳ περιχορεύειν. Cf. anche Plat., *Euthydem*, 277-D. Secondo Lucian., *De salt.* 15, non v'era iniziazione senza danza. Per la parità dell'efficacia dei riti di Cibele e di Bacco cf. Schol. Pind. *Pyth.* III, 139: Καθάρτρια μανίας ἡ Θεός, καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καθαρτικὸν μανίας φασί. F. A. Voigt in Roscher, *Lexikon* s. v. *Dionysos* p. 1054, l. 28 sgg. nota che la danza, presso tutti i popoli credenti negli spiriti, è usata come mezzo di guarigione della pazzia considerata come un'ossessione.

(2) Vedi sopra p. 150 nota 1.

(3) Plat., *Phaedr.*, 244-D e Legg. VII, 790-E; cf. Rohde, ibid., p. 51 e Latte, p. 96.

(4) Plat. *Charmid.*, 155-E. Qui la ἐπῳδή è da lui intesa in senso metaforico, che però ha il suo fondamento nell'uso pratico. Cf. Fest. p. 215, Müller.

(5) Hom. *Odyss.*, XIX, v. 457.

malefiche, che abbiamo infatti già veduto in pratica nell' incantagione descritta da Luciano. E però esso non poteva mancare nella celebre operazione catartica di che parliamo; tanto più che esplicite testimonianze ci assicurano che i rimedii dell'elleboro (che abbiamo visto avere avuto in questo caso una parte considerevole) solevano somministrarsi recitando certe formole mistiche sacramentali (1). Ecco il *carmen* e le *herbae* che Ovidio indica quali mezzi usati da Melampo per la guarigione delle Pretidi.

Così in questa cerimonia solenne di Melampo, che ci è presentata dal mito come unico mezzo di salvezza e pagata a carissimo prezzo, noi ritroviamo tutti gli elementi, anzi il prototipo stesso delle arti catartiche e salutari che erano connesse col culto mistico dionisiaco: e ciò parrà del tutto naturale a chi pensi che proprio Melampo era considerato come il primo sacerdote di Bacco, del quale, al dire di Erodoto, egli introdusse dall'Egitto in Grecia e il nome e i riti e le pompe speciali (2).

E qui sorge spontaneo ed opportuno il ricordo delle origini, che appariscono uguali, dei misteri eleusinii (3) e con esso la visione sorprendente delle concordanze tra certi riti proprii di quelli ed alcuni degli atti catartici ora descritti, quali gl'immancabili lavacri, le fiaccole accese, le danze sacre; a cui vedremo poi aggiungersi, per l'osservazione di alcuni monumenti dell'arte, i riti, ancor più espressivi, del velamento del capo e del sacrificio di un porcellino. A queste analogie di forme non poteva non corrispondere un'analogia di contenuto, che ebbe infatti, per così dire, la sua sanzione, nell'unione di Bacco stesso con la grande dea di Eleusi: unione sì stretta da aver potuto cagionare qualche confusione nelle leggende relative ai fondatori del loro culto, in quanto alcuni scrittori dissero che Melampo introdusse dall'Egitto in Grecia i misteri di Demeter, ed alcun altro affermò che Eumolpo, il capostipite della famiglia che presiedeva quei misteri, insegnò agli Ateniesi la cultura delle vite e degli alberi fruttiferi (4). Da tutto ciò apparisce ancor meglio il significato profondo e il carattere primordiale e tipologico della purificazione leggendaria di che trattiamo, per la quale Melampo e le Pretidi hanno nella dottrina dei misteri dionisiaci un valore analogo a quello che nella dottrina degli eleusinii hanno Eumolpo, il primo sacerdote, ed Ercole, il primo purificato da macchie di sangue versato (5).

(1) *Cum precatione sollemni*: Plin., nel luogo cit. sopra p. 151 nota 5; cf. Theophr., l. cit. ibid.

(2) Herod., IX, 34.

(3) Vedi Paolo Foucart, *Les mystères d'Éleusis*.

(4) Per Melampo v. Clem. Alex., *Protr.*, p. 13 (Potter); per Eumolpo v. Plin., *Hist. nat. VII,* 57: cfr. Foucart, op. cit., p. 45. Per l'unione di Dionysos con Demeter v. lo stesso Foucart ibid. p. 107 sgg., p. 447 sg. Egli lo distingue giustamente dal Dionysos dei Traci e dei Frigi e da quello dei Tebani; ma non c'è da stupirsi se anche in ciò avvennero confusioni di concetti e di riti, specialmente per opera di poeti e di artisti. Con la notizia erodotea dell'origine egizia del culto bacchico si può connettere l'altra dell'uso di trombe nel medesimo culto in Argolide, per il quale v. appresso p. 176 nota 2.

(5) Rappresentazioni della purificazione di Ercole, paragonabili a quelle che or ora discuteremo, sono nel bel sarcofago di Torre Nova e in altri monumenti, pei quali v. (oltre Ersilia Caetani-Lovatelli, *Bull. com. di Roma,* VII, 1879, p. 1 sgg)

Di tutto quel rituale, misto di magia, di religione e di scienza empirica, nulla comparisce nell'ode di Bacchilide, che, come osservammo, è intonata ad un ideale religioso meno materialistico e più elevato. Vero è che sì fatta diversità poteva essergli agevolata di già dalla stessa versione da lui seguita e molto prima diffusa da Acusilao e da Ferecide, secondo la quale non Bacco ma Hera immise quella rabbiosa frenesia nelle menti delle fanciulle; ma se in quella versione Hera è placata con preghiere e sacrificii soltanto, siccome nell'ode di Bacchilide, ivi tuttavia resta ancora come sacerdote intermediario Melampo, che invece Bacchilide ha ragionevolmente soppresso, perchè costui, qual rappresentante di Bacco, non poteva avere posto nella religione, tanto diversa, di Hera; sicchè potrebbe dirsi che Bacchilide a sua volta abbia fatto nel mito della κάθαρσις una κάθαρσις del mito stesso (1). Nella elaborazione letteraria di questo la poetica rappresentazione di Bacchilide può essere considerata, pertanto, come un terzo stadio, in una forma più evoluta e più casta, che possiamo ben credere prodotta che dal genio stesso di lui per via di mutamenti comparabili a quella libera trattazione di miti troviamo nelle liriche quasi contemporanee di Pindaro. Il secondo stadio, meno temperato, di quella elaborazione, ci è rappresentato dalle esposizioni di Acusilao e di Ferecide; il primo stadio, crudamente realistico, dalla poesia di Esiodo. Se anche, guardandovi bene, nell'ode bacchilidea si trovino reminiscenze di quegli atti rituali che tanta parte avevano nella redazione più antica del mito, esse sono tuttavia interamente trasformate e come evanescenti in un'aura elevata e più pura, dove Preto e le sue figlie ci appaiono come trasfigurati: vi è, sì, il sacro lavacro, ma è diventato simbolico quasi quanto un battesimo, ed è solo il padre che si purifica per le figlie e, più che per esse, per farsi degno di comparire al cospetto della divinità, come l'uso richiedeva; vi è ancora un intermediario, ma non più un uomo che fa scongiuri misteriosi, sì bene una dea, Artemide, che intercede presso la dea maggiore, Hera, per le fanciulle ammalate e per il padre disperato; gl'incantesimi e le bevande medicinali sono diventati semplici preghiere e promesse di sacrificii; infine al brutale inseguimento, cagione di morte ad una delle fanciulle, si è sostituito un' aura divina di mitezza, di perdono e di salute per tutte, e le danze orgiastiche del sacerdote mago si sono mutate in gentili carole di donne attorno all'ara della vergine dea, qual festa di gratitudine per la salute e la bellezza ricuperate. Non sono questi dei pregi bellissimi di poesia nobile ed eccelsa? Certo la

G. E. Rizzo, *Bull. d. Inst. arch. germ.* XXV, 1910, p. 89 sgg. e le osservazioni supplementari di F. Hauser ibid. p. 273 sgg. Il Foucart, op. cit. p. 198, corregge la loro interpretazione avvertendo non essere qui l'*iniziazione* ma la *purificazione di Ercole* (per la sua strage dei Centauri) e l'officiante non essere il ἱεροφάντης ma il δᾳδοῦχος. Se così è, non conviene a questo il proposto nome di Eumolpo. Pei misteri di Eleusi cf. anche Daremberg e Saglio, *Dictionnaire* s. v. *Eleusinia*.

(1) Meiser, op. cit. p. 17 segg., crede che la glorificazione di Melampo, eroe non acheo, potè sembrare al poeta poco appropriata in un canto onorante gli Achei, e che quegli poteva essere omesso dopo che era stato eliminato l'elemento dionisiaco. Jebb, *Bacchylides* p. 218, pensa essere ciò dovuto al proposito di magnificare solo la beneficenza di Artemide.

leggenda così è diventata diversissima da ciò che essa era in origine; ma dalla trasformazione compiuta sotto l'ispirazione di un dolce sentimento lirico e in mezzo alle armonie delicate dello stile di Bacchilide è nata un'opera d'arte che è atta a suscitare commozione insieme e diletto (1).

II.

Di questo celeberrimo mito, del quale, come s'è veduto, non poche sono le menzioni o le narrazioni nelle opere della poesia e della prosa greca e latina, rarissime invece sono le rappresentazioni figurative in tutto il grande patrimonio dell'arte antica che possediamo. Sé ne citano, infatti, finora due soli esempi· l'uno è una pittura in un vaso italiota che si conserva nel Museo Nazionale di Napoli, l'altro è un cammeo bellissimo già appartenuto alla Collezione Fould ed ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (2).

A questi due si potrà ora aggiungere un terzo esempio, se sarà accettata, come io mi riprometto, la spiegazione che io presenterò di un monumento recentemente scoperto e pubblicato, ma non compreso. Ma prima di parlare di questo è necessario sottoporre a novella disamina le rappresentazioni già note, sia perchè da queste deve essere derivata la luce su esso, sia anche perchè occorre prima correggere alcuni errori o malintesi che io ho trovati negli scritti di alcuni di coloro che ne hanno investigato il significato.

La pittura (fig. 1) è posta a decorazione di un'anfora di arte italiota, e fu pubblicata per la prima volta da Millingen, poi da molti altri ed ultimamente anche da Maria Cardini, che la fece oggetto di un nuovo studio (3). Quivi si vede nel mezzo uno ξόανον di dea con modio sul capo, una lancia nella mano sinistra e un oggetto poco chiaro nella destra (fiaccola o fiore), che rappresenta probabilmente Artemide Ἡμέρα od Ἡμερασία in Lusi, come generalmente si ammette. Davanti all'idolo è un'ara e presso questa una colonna ionica sormontata da un tripode, donario consueto che in tante figurazioni vedesi posto a segnacolo d'un luogo sacro; e nel campo vedonsi anche due tabelle votive con piccole figure nere danzanti vivacemente, che, beninteso, debbono immaginarsi appese ad un muro.

Sull'ara è seduta a sinistra una ragazza con la chioma e le vesti scomposte, sicchè metà del petto e della gamba sinistra veggonsi denudate; con la mano sinistra ella ab-

(1) Per tutto ciò non mi pare giusto il giudizio molto sfavorevole di E. Romagnoli su questo Epinicio X di Bacchilide (*Atene e Roma*, 1898, p. 278); come non è ammissibile la sua ipotesi che Bacchilide abbia ignorato la versione di Apollodoro, che vedemmo essere la più antica e genuina, quindi non contaminata, com'ei dice, con la versione di Erodoto parlante solo di donne di Argo.

(2) V. appresso la bibliografia. Nel *Lexikon* di Roscher s. v. *Melampus*, p. 2572, è citato altresì un *Silex* dal *Cat. des ant. comp. la coll. de MM. de Fegervary-de Pulsky*, p. 28, n. 460 « *Melampus guérissant les filles du Roi* », che io non conosco altrimenti che da questo cenno.

(3) Millingen, *Peintures de vases*, 1813, tav. LII (cf. la nuova edizione delle *Peintures* di Millin e Millingen per cura S. Reinach, p. 120, donde la nostra fig. 1); Müller-Wieseler, *Denkm. a. K.*, I, 2, 11; Roscher, ll. citt.; M. Cardini, *Neapolis*, I, p. 256 sgg. Cf. Heydemann, *Vasensamml.* n. 1760.

braccia l'idolo, con la destra tiene ritto un nartece fiorito. Sull'altro lato dell'ara siede un'altra donna che è vestita di un fino chitone e di un himation ricamato, che, a differenza della precedente, sono in perfetto ordine; ha le scarpe ai piedi, mentre la prima è scalza, e poi è anche elegantemente abbigliata con una larga fascia, che le frena in un ciuffo i capelli, e con orecchini e collana: nella mano sinistra ella stringe una spada o pugnale, di cui vedesi solo l'elsa, e con la palma della destra si appoggia all'ara per meglio volgersi indietro a guardare ed udire. Nel fondo, dietro a lei ed anche dietro alla colonna, apparisce il busto di un'altra ragazza seduta, che, appoggiati i gomiti sulle ginocchia, si fa puntello al mento con la mano destra e mette le dita della sinistra fra i capelli disordinati, tenendo gli occhi fissi al

Fig. 1. — Pittura in un vaso del Museo Nazionale di Napoli.

suolo (1). Così in questa, come nella prima figura, dobbiamo riconoscere, coi più, due delle figlie di Preto: il disordine delle vesti e delle chiome, che fan subito pensare alla loro vita selvaggia ed alla corsa recente, e poi lo sguardo fisso e tutto l'atteggiamento, che ci rimembra le *Proetidas attonitas* di Ovidio, ce le rappresentano chiaramente nel loro proprio carattere. Negheremo invece con la Cardini (e questa è l'unica novità pregevole di tutto il suo scritto) che la terza donna, tutta composta ed abbigliata, possa essere la terza delle pazze sorelle, come comunemente si crede, poichè tutto il suo aspetto, assolutamente tranquillo e sereno e però non di una pazza, è in perfetta antitesi con l'apparenza esteriore delle altre due; e crederemo pur noi essere più verisimile che questa donna sia una sacerdotessa, o forse meglio una ministra coadiutrice di Melampo, benchè non se ne trovi alcuna memoria nella

(1) Fu questa creduta a torto l'imagine di Lyssa da Wieseler l. cit.

tradizione, e benchè l'oggetto ch'ella tiene con la sinistra non sia certamente una chiave del tempio, come pensò erroneamente la Cardini (1).

Melampo stesso è qui rappresentato dalla figura di uomo barbato, che per metà è coperto dall'himation ed ha le scarpe ai piedi; egli tiene con la sinistra uno scettro, e col gesto della mano destra accompagna le parole che pronunzia davanti alle supplici fanciulle (2). Dietro a lui è seduto sopra un cuscino, od un sacco, un uomo di condizione servile, come ben vide il Millingen, non un Sileno o Satiro, come dissero poi tutti gli altri: la sua origine esotica e la sua condizione sono chiaramente caratterizzate dalla faccia volgare col naso un po' camuso e con la barbetta rada ed incolta, dal berretto alquanto appuntito e dalla piccola tunica (ἐξωμίς); egli tiene il tirso del culto bacchico appoggiato alla spalla, ed assiste alla cerimonia tutto umile e raccolto, come c'indica anche il gesto della mano accostata alla faccia. Nella parte opposta è presente Bacco, di bell'aspetto giovanile, con ricca capigliatura stretta da una tenia, con gli attributi del nartece e del cantaro e con un mantello simile a quello del suo rappresentante. Lo stesso dio, in nome del quale si compie la cerimonia, è intervenuto nel santuario della dea di Arcadia a garantire il prodigio della guarigione ed a ricevere egli stesso la dedizione delle fanciulle che lo avevano spregiato e che ora sono iniziate nel suo culto. Questo è il significato della presenza di Bacco, del simbolo del nartece uguale a quello del dio che una delle fanciulle tiene ritto ritualmente, del tirso portato dal servo, delle tabelle votive con danze orgiastiche, e, infine, dell'atto solenne del sacerdote che è precisamente quell'atto della ἐπῳδή, della *precatio sollemnis*, di che abbiamo sopra parlato, durante la quale egli coll'indice della destra teso verso le donne scandisce le formule catartiche e consacratorie. È uno dei momenti, forse il momento iniziale, del rituale della κάθαρσις. E che questa abbia simultaneamente il significato mistico che ho detto, è confermato dalle analogie con alcune rappresentazioni d'iniziazione ai misteri bacchici, p. es., in un balsamario in Firenze, dove l'iniziando velato regge un ramo di lauro come una delle Pretidi il nartece, mentre la sacerdotessa lo spruzza col liquido lustrale e un satiro suona le tibie, e poi in un quadretto di stucco della Farnesina, dove l'iniziando regge similmente un tirso (3).

Il vero valore del gesto di Melampo non mi sembra che fino qui sia stato riconosciuto da altri, e tanto meno dalla Cardini che dice avere Melampo l'indice teso verso

(1) Come fossero fatte le chiavi greche si può vedere in Daremberg e Saglio, *Dict.* s. v. *Sera*, fig. 6348 sgg.; cf. anche quella portata dalla sacerdotessa nella pittura *Mon. d. Inst.*, VI-VII, tav. LXXI. = Reinach, *Rep. de vases*, I, p. 161, 3. Sacerdotesse o ministre nel culto bacchico v. p. es. nei monumenti citati qui appresso nota 3; così ve n'erano nel culto eleusinio (v. Foucart, op. cit. p. 210 sg). La terza Pretide qui manca, o perchè si suppone morta fuori del tempio, o perchè si è seguìta la versione che ne conosceva due sole.

(2) Cf. la figura simile di Calcante con lo scettro nella pittura di vaso italiota col sacrificio di Ifigenia: Overbeck, *Heroische Galerie*, tav. XIV, 9.

(3) Pel primo esempio v. Ersilia Caetani Lovatelli, *Atti dei Lincei*, 1884, XIII, p. 591 (= *Ant. Monum. illustr.*, p. 201 sgg., tav. XV), cf. Amelung, *Führer in Florenz*, n. 243; pel secondo

le tre donne in atto ammonitore, e compiere la guarigione delle Pretidi solo per virtù di persuasione senza il concorso di mezzi proprii della magìa e della medicina, che sarebbero stati introdotti nel mito in tempi successivi alla pittura del vaso italiota, cioè alla seconda metà del IV secolo a. Cr. Che proprio l'inverso sia il vero, si desume senza discussione da ciò che io ho premesso nella prima parte di questo studio. Basta pensare che appunto alla tradizione più antica con carattere bacchico (a cui ella stessa dice attenersi l'autore di questa pittura) vanno uniti i mezzi più peculiari della magìa medicinale, e che nei tempi in che fu lavorato questo vaso, il mito delle Pretidi, quale noi lo conosciamo, era già passato per tutte le sue fasi.

Qui dovrebbero essere discusse altre idee della medesima scrittrice circa una presunta versione del mito con fondamento bacchico ed un'altra con fondamento apollineo (che è poi quella ove Hera sostituisce Bacco) (1); circa il numero delle Pretidi ed il tempo delle varie versioni ove esse sono due o tre; circa il metodo della guarigione delle ragazze, che nella pittura del vaso ella stranamente immagina fatta a turno; circa il tempo ed il luogo del quadro originale, donde la pittura medesima sarebbe stata derivata, e via dicendo; ma io non credo sia prezzo dell'opera intrattenerci su di uno scritto così inutile ed arruffato, nel quale il ragionamento è fondato su errori come questo: che Esichio (la cui notizia sulla festa Ἀγριάνια è utilizzata qui come un dato cronologico per la storia della leggenda) è vissuto nel secolo IV, quello stesso secolo IV (avanti dunque all'era volgare) al quale appartiene il vaso, di che parliamo, con la rappresentazione delle Pretidi!

Non ometterò invece di prendere in considerazione una variante d'interpretazione del soggetto medesimo, proposta da A. H. Smith dopo la scoperta delle odi di Bacchilide (2). Egli pensò che, mettendo l'ode X di questo in connessione con la pittura del vaso, la figura dell'uomo che sta davanti alle ragazze rappresenterebbe non Melampo, come tutti ammisero, ma Preto, che venuto a Lusi fa una preghiera ad Artemide perchè soccorra le sue figliuole. Ma ciò è presto contradetto non solo da tutto ciò che ho esposto più sopra, ma altresì dalla considerazione che qui non si può riconoscere alcun nesso con la poesia bacchilidea, per il fatto evidentissimo che il concetto della composizione figurata, dove la stessa presenza del nume garantisce l'ispirazione bacchica, è in stridente contrasto con la concezione di quella poesia, come ognuno facilmente intenderà dopo quello che ne ho detto dianzi. Nè v'è alcuna necessità di pensare col medesimo studioso che il dipintore del vaso, rappresentando il temenos con l'ara l'idolo e i doni votivi, abbia voluto indicare per una specie di prolepsis il tempio eretto in Lusi da Preto dopo la guarigione; poichè qui non è indi-

v. *Monum. d. Inst.*, *Supplemento*, tav. XXXV; cf. Paribeni, *Guida del Museo Naz. Rom.*[2], n. 330: per scene congeneri in terracotta v. ibid. n. 703 e Winnefeld-Rohden, *Arch. Tonreliefs* p. 56 sgg.

(1) Idea nata da un malinteso di ciò che dice Rohde, op. cit. II, p. 52.

(2) *Illustrations to Bacchylides*, in *Journal of Hell. Studies*, XVIII, 1898, p. 271 sgg.

cato il tempio stesso, ma solo, come quegli dice, il recinto sacro, che la stessa leggenda ammette come preesistente al fatto. I mezzi per indicarlo sono quei soliti di repertorio che i ceramografi desumevano dalla vista di santuarii del loro tempo (1).

*
* *

Un secondo atto della purificazione delle Pretidi è rappresentato nel noto cammeo già del Gabinetto Fould, dianzi ricordato e qui riprodotto alla fig. 2 (2). È una meraviglia dell'arte ellenica, come bene scrisse il De Witte. Con somma perizia di composizione e di disegno in un piccolo spazio ovale sono aggruppate sei persone, delle quali è chiaramente significato lo stato dell'animo e l'azione: tre di loro, le pazienti, nel centro, le altre tre attorno a queste per soccorrerle.

Fig. 2. — Cammeo in Parigi.

Come nella pittura precedente anche qui le disgraziate figlie di Preto si veggono riunite sopra un'ara, che però è coperta da un ampio drappo a ricco panneggio. Qui poi sono tutte tre le sorelle, non due: la prima (che si vede tutta, essendo più in avanti) ha i capelli scarmigliati e la veste scomposta, sì che mostra denudata una parte del petto e quasi tutta la gamba destra, ed è appoggiata, come sembra, al pulvinare dell'ara in apatico atteggiamento di stanchezza; l'altra invece, che è seduta più indietro, ha i fianchi avvolti dall'himation, ma anche la veste di lei si è aperta denudando per metà il petto e le braccia, ed ella erge il busto gettando indietro la testa e sollevando ambedue le braccia con gesti di grande eccitazione; della terza finalmente, che è posta più indietro (3), si vede solo una parte del petto e delle braccia nude, che pendono abbandonate in giù verso la terra, e fra esse penzola anche la testa coi capelli sciolti e la faccia bocconi in atto di donna svenuta o morente. Ella infatti, come ben vide il De Witte, è nell'atto di spirare: « è Iphinoe, la più anziana delle tre sorelle, quella che, secondo il racconto di

(1) Cf. p. es. Reinach. *Rep. des vases,* I, p. 175, 232, 379, ecc. « E questo è contro quell'error che crede » che nel vaso italiota sia rappresentato *un tempio chiuso,* che non c'è, ma che si vuole che ci sia dalla sullodata collaboratrice di *Neapolis*, p. 262, ancorchè, in contradizione con ciò, ella confessi di vedere « una linea di campagna » sotto il cuscino del presente Satiro, « l'elemento paesistico dei ciottoli » sotto i piedi di Bacco e lo svolazzo del suo mantello, visibilmente agitato dal vento. Forse ella crede che l'ara fosse di regola nell' interno dei templi!

(2) Da *Gazette archéologique*, 1879, tav. 19, 1 (ingrandito tre volte); cf. De Witte, ivi p. 125 sgg.; Babelon, *Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* p. 73, n. 145, tav. XV e anche p. 177; Idem, *La gravure des pierres fines*, p. 102, fig. 73.

(3) De Witte, l. cit., per errore la credette posta tra le due compagne.

Apollodoro, soccombe nell'inseguimento e muore ». Ma qui il momento della sua morte è trasferito nel santuario, sia per riferimento ad un'altra ignota versione, sia meglio per una felice licenza artistica, che rende la scena più tragicamente pregnante e significativa, e che può paragonarsi appunto a certe opportune variazioni introdotte talvolta dai poeti tragici nella scena finale de' loro drammi. Ma della morente non si avvedono o non si curano nè le due sorelle dementi, nè il sacerdote Melampo, tutto attento nell'adempimento del suo ministerio, nè le due altre persone che lo assistono. Melampo, che ha la barba folta come nella pittura predetta, ed è vestito di un ampio chiton e coronato di lauro, tiene anche con la sinistra alzata un ramoscello lustrale di lauro, mentre con la destra solleva un porcellino per farne colare il sangue sulla testa della ragazza più tranquilla. A destra un servo del culto (ἱεροποιός o νεωκόρος), interamente nudo, che al De Witte sembrò stare diritto sopra una piccola base (forse la θυμέλη), sostiene con la mano sinistra una ciotola, che è da credere piena o di acqua lustrale o di una delle bevande purgative di cui abbiamo detto sopra: più probabile la prima ipotesi, se si pensi all'uso che farà Melampo dell'acqua per aspergerne le ragazze mediante il ramoscello che tiene in mano.

Questo servo corrisponde al servo seduto della pittura del vaso e presenta come quello un'apparenza volgare così nei tratti del volto come nella obesità del corpo. La ciotola o bacinella ch'egli reca può forse riconnettersi, io penso, con la menzione di una grossa kylix che troviamo in due versi della commedia « Le Pretidi » di Teofilo, conservatici da Ateneo; dove non è detto, in vero, chi sia colui che la apporti, ma è presumibile, per il confronto con questa figurazione, che anche lì il portatore sia un simile servo (1).

Nella parte opposta del tondo si vede una giovine donna, che il De Witte credette sia appoggiata alla colonna ionica (tutta nascosta dalla sua persona tranne il capitello) e che possa essere o la Ninfa di Lusi o la Ninfa Styx. Ma nè ella è appoggiata, nè è probabile che sia una Ninfa. Ella è piuttosto una sacerdotessa od una ministra in atteggiamento non di quiete, ma di danza: la gamba sinistra mossa e il piede toccante il suolo con la punta, la mano destra al fianco e il braccio destro alzato sul capo insieme con una parte del manto, come per celare la faccia, ci provano ch'ella eseguisce una danza sacra accompagnata da atti rituali, cioè una di quelle danze di che ho parlato sopra, e che Apollodoro dichiara avere avuto una parte importante nella liberazione delle Pretidi dalla manìa (2).

(1) Athen. XI, 44, e, p. 472: Θεόφιλος.... ἐν δὲ Προιτίσι·

καὶ κύλικα θηρίκλειον εἰσφέρει [τινά]
πλέον ἢ κοτύλας χωροῦσαν ἕπτ' ἀγαθῆς τύχης.

La coppa piena di più che sette κοτύλαι, cioè circa due litri, *di buona fortuna* (che ricorda la nota invocazione sacramentale) sembra appunto una allusione comica alla guarigione delle dementi. La ciotola espressa sulla gemma è dal De Witte impropriamente detta ἀρδάνιον, che era un grosso recipiente per l'acqua lustrale, non portatile.

(2) V. sopra p. 152. Già Baumeister, *Denkmäler*, II, p. 914, suppose che la donna possa essere una sacerdotessa, ma disconobbe la danza.

Una figurina greca in terracotta del Museo del Louvre, riprodotta qui alla fig. 3, ci offre un'eloquente somiglianza con la donna della gemma (1). È anch'essa una donna vestita di un lungo chiton e di un mantello ch'ella solleva col braccio destro sopra la testa, ma tenendo la palma della mano rivolta in fuori, e celando sotto il mantello stesso l'altra mano appoggiata sul fianco; è poi diritta sul piede destro, ma piega il ginocchio sinistro spostando indietro il piede, sì da far pensare che tocchi la terra solo con la punta, come fa la donna figurata sulla gemma. Credo non possa dubitarsi che similmente anche questa figurina fittile rappresenti una donna con movenze e gesti proprii di una danza religiosa (2). Il gesto della mano mostrante la palma è quello dell'adorazione o del saluto, che si trova già in figure danzanti dell'arte egiziana (3) e poi della greca e dell'etrusca (4).

E un particolare valore rituale devesi altresì ascrivere certamente a quell'atto del sollevare il manto sopra il capo, che vediamo sì nell'una che nell'altra delle nostre figure. Qui potrei ricordare una stela sepolcrale della Beozia, dove l'imagine di una sacerdotessa, di nome Polissena, ci apparisce col rimbocco del suo peplo alzato dietro sopra il capo (5). Ma vi sono altri esempi più decisivi, che furono già raccolti da coloro che indagarono il senso di quest'uso di velare in tutto od in parte il capo in alcune cerimonie religiose (6). È questa una forma di oblazione e di consacrazione alla divinità, che non solo era prescritta, com'è noto, dal rito romano sia nell'atto del sacrificio sia in altre circostanze, ma si praticava in certi casi anche in Grecia, p. es. in Olimpia, dove la sacerdotessa non poteva entrare nel sacrario di Sosipoli senza celare sotto un velo la testa ed il volto (7). Così

(1) Da Heuzey, *Figurines antiques du Louvre*, tav. XXVII, n. 4; descritta ivi, p. 18, ma erroneamente sotto il n. 3, e prima anche in *Monuments grecs* 1874, p. 11 sgg. *(Recherches sur les figures de femmes voilées)*. Dalla Grecia. Cf. l'Ora danzante a d. nel rilievo in Roscher, *Lexikon*, I, p. 2722.

(2) Heuzey, *Recherches*, ecc., scrisse: « Je suis porté à reconnaître aussi dans cette figure, soulevant son voile d'un geste superbe. une Déméter se révélant aux humains....; c'est la transfiguration de Déméter telle qu'elle est peinte en vers admirables par l'hymne homérique (v. 276) ». La spiegazione è puramente fantastica, ma era giusto il pensiero di cercarla nell'àmbito della religione. Emmanuel, *La danse grecque*, p. 93, fig. 156, che sembra collocarla tra le figure di danzanti, nota anch'egli il « geste du bras levé, peut-être rituel et religieux dans le principe ».

(3) Cf. p. es. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, I, p. 701, fig. 472; Rosellini, *Monumenti civili dell'Egitto*, tav. XCIX, 2 e 3.

(4) Degli esempi greci basterà citare le figure di « Cariatidi » danzanti ai lati di un Palladio: von Rohden e Winnefeld, *Architektonische Röm. Tonreliefs*, p. 10 segg. e tav. XVIII; Furtwängler, *Masterpieces*, p. 202; poi cf. anche i rilievi in Berlino e in Roma, presso Reinach, *Repertoire de reliefs*, II, p. 37, 3-4; III, p. 152, 1-3. Per l'Etruria cf. p. es. la pittura in Martha, *L'art étrusque*, p. 388, fig. 264.

(5) Nel Museo di Berlino, inv. 1504: Kekule von Stradonitz, *Die Griechische Skulptur*², p. 180 sg.; Reinach, *Répert. de reliefs*, p. 40, 4 (2ª metà del V secolo a. C.). Cf. le oranti, sotto, p. 187 nota 8.

(6) Vedi H. Diels, *Sibyllinische Blätter*, 1890, p. 119 sgg. (65); S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, 1908, I, p. 299 sgg.: *(Le voile de l'oblation*, ove non è citata l'opera precedente, nonostante l'identità dell'argomento e di molti esempi).

(7) Pausan. VI, 20, 3.

velato si assideva su focolare straniero l'omicida involontario che supplicasse per la sua purificazione (1), e così pure velato soleva purificarsi chi volesse essere iniziato ai misteri bacchici ed eleusinii, come si vede nelle rappresentazioni monumentali che ho citate sopra (2). Del quale rito il tipo originario fu giustamente additato dal Diels in quell'inno omerico che ci dipinge l'afflitta Demeter, seduta sopra un umile sgabello a similitudine di una colpevole, con gli occhi bassi ed il velo tenuto dalle mani davanti agli occhi (3). Con gesto simile si velava gli occhi la Sibilla, a significare che prendeva sopra di sè le colpe di un popolo obbligato ad espiarle, e qual supplice rea implorava dagl'irati iddii la liberazione dal male (4).

Fig. 3. — Figurina in terracotta.

Un senso analogo dovremo pertanto attribuire alla donna che nel cammeo vedesi accanto alle Pretidi fòlli e contaminate. Ma essa, oltre che velata, è anche danzante. Appunto, combinato con la danza e con movimenti delle mani, ora velanti ora disvelanti la faccia, quell' atteggiamento doveva acquistare significati ancora più particolari, corrispondenti a quei fini, lustrali e salutiferi insieme, di che ho toccato più sopra (5). Per tipo e per natura esso può mettersi in quella medesima classe di movenze e di gesti che costituiscono la mimica propria di certe danze che nei monumenti veggonsi eseguiti da donne o tutte velate o con le sole mani celate entro le maniche della veste; delle quali danze si addita l'origine e l'uso più speciale nei riti del culto bacchico, vale a dire di quel medesimo culto, col quale troviamo connesso il mito delle Pretidi e le sue rappresentazioni artistiche (6). E alla vista di siffatti esempi di mimica simbolica, unita con danze religiose, sorge spontaneo il ricordo di altri esempi monumentali bellissimi, cioè delle celebri statue

(1) Schol. Venet. ad Iliad. XXIV, 480. Cf. il passo di Apoll. Rhod. IV, 695; v. sopra, p. 154 e appresso, p. 164 nota 4.

(2) V. p. 158 nota 3.

(3) Hymn. Hom. V, 194 sgg. (il verso 197 dice: ἔνθα καθεζομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην).

(4) Diels p. 115, II, orac. v. 69 sgg.:

σάφ' ἴσθι
ἐν πετάλοισιν ἐμοῖς (ὑπὸ κερκίδος ἀμφὶ καλύπτραν
ἱμέρτ' ὅσσ' ἔβαλον γλαυκῆς ἐλάας πολυκάρπου
ἀγλαὰ φύλλα λαβοῦσα) λύσιν κακοῦ.

(5) Veggasi sopra, p. 152 sg.

(6) Veggasi Kurt Latte, *De saltationibus Graecorum*, p. 91 sg. Cf. Heydemann *Ueber eine verhüllte Tänzerin*; Heuzey, *Recherches*, cit.; Emmanuel op. cit., p. 205 sgg. Con le figure con le mani velate si può paragonare il rito romano di velare la destra nei sacrificii a *Fides* (perchè la fede deve essere pura e senza macchia, secondo Wissowa presso Roscher, *Lexikon* s. v. *Fides*; perchè la mano deve essere anche consacrata, secondo Reinach, op. cit. p. 308)

di Danzatrici di Ercolano, che alzano le braccia od afferrano le vesti con gesti analoghi armonizzati con quei lievi moti di danza composta che si addicono ad un sacro coro di vergini: onde si vede, quanto male a proposito siasi voluto cercare ora nei loro atti il senso di una occupazione molto differente da quella che è significata nella denominazione tradizionale di quelle belle statue (1).

Dunque una donna esegue i rivolgimenti di una danza sacra attorno all'altare, ed un servo apporta la coppa della salute o della purificazione, mentre Melampo il sacerdote fa colare il sangue del porcellino sulle misere fòlli. Ma perchè quel sangue?

Il De Witte osservò giustamente che nella tradizione letteraria del mito, di che ragioniamo, non si parla mai dell'immolazione di alcun animale; e infatti il sangue del porcellino o di altro animale non comparisce affatto nell'elenco, qui sopra riportato, dei rimedii usati per le Pretidi. Ciononostante egli ne spiegò l'uso in questo caso coll'ammettere che il porcellino si solesse immolare per guarire dalla follìa. Ma per ciò egli non cita altro che due passi latini, l'uno di Orazio, l'altro di Plauto che non mi sembrano sufficienti a sostenere codesta opinione (2). Presso i Greci (com'egli stesso dice e dimostra colle proprie citazioni) il porcellino lattante era l'animale destinato per eccellenza alle espiazioni; e il suo sangue, che per una credenza antichissima era tenuto atto a lavare ogni macchia umana, si spargeva nei casi in che fosse necessaria una purificazione perfetta, sia individuale sia collettiva. Era un rito lustrale ed espiatorio insieme, ed era particolarmente richiesto per la purificazione di chi si fosse macchiato di alcun delitto di sangue, sebbene potesse essere eseguito anche in altre occasioni (3). Così, per restare nella mitologia, Circe purificò Giasone e Medea colpevoli dell'uccisione di Absirto (4); così Apollo purificò Oreste uccisore della propria madre (5), e la guarigione della sua follia fu, non un effetto immediato dell'atto purificatore, ma sì una conseguenza secondaria della purificazione, cioè dell'abluzione completa della macchia nelle sue mani tinte di sangue materno; onde veniva senz'altro a cessare la ragione della persecuzione delle Furie, e con essa la follia (6). Come, appunto, in

(1) Comparetti e De Petra, *La Villa Ercolanense dei Pisoni*, p. 267 sgg., tav. XIV, nn. 1-6: Rimando, per ciò, alle mie osservazioni su queste statue di Ercolano, che seguono nella p. 179 sgg.

(2) Horat. *Sat.* II, 3, vv. 164-166; Plaut. *Menaechm.*, II, 2, v. 15-18. Nel primo è un'offerta ai Lari, non per la pazzia; nel secondo il verbo *piari* include tuttavia un'idea di colpa.

(3) Cf. Stengel, *Griech. Kultusaltertümer*[2], p. 144 sgg. Diels, *Sibyll. Blätter*, p. 69 sg: Bouché-Leclerc in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire* s. v. *Lustratio*, p. 1411; Rohde, *Psyche*[4], p. 73 sgg. Cf. Eurip. *Iphig. Taur.* v. 1197: φόνῳ φόνον ἐκνίπτειν. Quel sangue doveva assorbire il sangue versato dall'omicida; Aesch. in Eust. *Hom.* T, p. 1183; Pollux, *Onom.* VIII, 9, 104: καθάρσιον δὲ τοῦτο καὶ χοιρίδιον ἐκαλεῖτο. Cf. i *taurobolia* della religione frigia.

(4) Apoll. Rhod. *Argon.* IV, v. 702 sgg. Cf. Stengel, l. cit. p. 142.

(5) Aeschyl., *Eum.* v. 276 sgg., 448 sgg. (cf. v. 41).

(6) Ciò è espresso chiaramente nella nota pittura rappresentante Oreste purificato da Apollo, dove l'azione delle Furie apparisce paralizzata dall'atto stesso del dio: *Monum. d. Inst.*, IV, tav. XLVIII; Baumeister, *Denkmäler*, III, p. 1117, fig. 1314; Reinach, *Répert. des vases*, I, p. 132 (dove è strana, nel testo, la forma dubitativa circa l'effusione del sangue sul capo di Oreste).

qualche monumento vediamo Apollo in atto di far colare il sangue del porcellino sopra Oreste seduto sopra l'altare; così nella gemma edita dal De Witte vediamo Melampo tenere sospeso il medesimo animale sopra le Pretidi sedute ugualmente. Perchè ciò? Di quale colpa debbono le fòlli essere lavate? La risposta è in quella parte, che abbiamo sopra esposta, della leggenda, nella quale esse, insieme con le altre donne argive, compariscono ree di infanticidio. Ecco perchè anche per loro è necessario il rito dell'αἵμακτος καθαρσίου, oltre agli altri riti e rimedii che devono curarne i mali del corpo e della mente. Così la loro κάθαρσις è intiera e perfetta; ed anch'esse, come Oreste, ridiventano pure e sane.

Dopo ciò diventa chiaro il significato di quella spada, che nella pittura sopra discusssa del vaso italiota si vede in mano della donna che è seduta sull'ara insieme con le Pretidi. Come nelle rappresentazioni sopra ricordate Oreste stringe la spada, che rammenta il suo delitto e che dev'essere purificata insieme con le sue mani, così anche in quella pittura una spada, tenuta in luogo delle fòlli dalla loro assistente, sta ad indicare ch'esse sono, oltrechè infelici, ree di sangue versato, e che l'azione del sacerdote dovrà purgarle anche di questa macchia morale.

Qual'è, nel concetto espresso dalla gemma, il carattere del sacerdote, cioè di Melampo? Potrebbe alcuno pensare che il rito del sangue, che per il mito delle Pretidi finora non ci è attestato da alcuna fonte scritta, sia stato adattato a questa figurazione del mito medesimo sotto l'influenza della procedura ordinaria dei tempi dell'artista; oppure che questi abbia semplicemente imitato le figurazioni tipiche del ricordato episodio di Oreste. Ma (anche se non si dia gran peso alla considerazione che la nostra tradizione letteraria è incompleta, e che però non si possa negare che piuttosto di lì sia venuta l'ispirazione all'artista) è d'uopo considerare che nella stessa leggenda di Melampo, quale noi la conosciamo, trovasi in ogni caso la giustificazione della forma purificatoria espressa nella gemma. Infatti la leggenda ci presenta Melampo non solo come fondatore e propagatore del culto di Bacco, ma altresì come particolarmente diletto ad Apollo, da cui ebbe il dono del vaticinio per sè e pei suoi discendenti (1); onde la sua figura fu riguardata come una manifestazione tipica della conciliazione della religione dionisiaca con l'apollinea (2). Sacerdote di Bacco e profeta di Apollo, e, appunto per questa seconda qualità, conoscitore dei mistici riti della purificazione, ei poteva essere imaginato come operante con ciascuno dei mezzi proprii della dottrina catartica apollinea, senza che ciò facesse contrasto alla sua prima qualità. Nessuna meraviglia, pertanto, che nella gemma appaia Melampo in un atto proprio del rituale delfico e corrispondente a cerimonie serie consacrate dalla religione comune dei Greci. Ma non sarebbe giusto il dire con qualcuno (3) che qui tutto sia apollineo, nulla dionisiaco, mentre vi è quella

(1) Hesiod., *Eoe*, nello *Schol. ad Apoll. Rhod.*, I, 118: Μελάμπους φίλτατος ὤν Ἀπόλλωνι; Diod., 6, 7, 7: φίλος Ἀπόλλωνι. Cf. *Odyss.* XV, 244 sgg. e il frammento lirico citato sopra, p. 151 nota 3.

(2) Cf. Rohde, *Psyche*[4], p. 52.

(3) Maria Cardini, l. cit.

danza della donna, di cui sopra ho dichiarato il carattere, e mentre il ramo di lauro impugnato da Melampo può essere connesso tanto col culto di Apollo quanto con quello di Bacco, sebbene con quello più propriamente si congiunga (1). Nè si può accettare la sentenza (2) che, a cagione del rito rappresentatovi, la gemma sia ispirata a tradizioni tutt'affatto diverse e più recenti di quelle cui s'ispirò la pittura del vaso italiota; perchè la leggenda delle relazioni di Melampo con Apollo è per lo meno coeva della prima notizia del mito delle Pretidi: ed è, dunque, molto verisimile che in questo mito l'uno e l'altro elemento siansi incontrati molto presto, forse già nella redazione esiodea. Significative perciò possono essere le parole di Apollodoro, che nominano Melampo prima di tutto come μάντις, forse anche lì, cioè nella fonte esiodea, per dono di Apollo (3); col quale dono normalmente si univano gli altri due di purificatore e di medico (4). In un modo simile il profeta Baci, inviato di Apollo, dicevasi aver purificato e sanato le donne dei Lacedemoni, che erano state colpite da una manìa, simigliante a quella delle donne di Argo (5).

*
* *

La terza rappresentazione del medesimo episodio del mito delle Pretidi, che io credo di potere aggiungere alle due già discusse, ci è data da un bassorilievo in terracotta che Paolo Orsi ha potuto ricomporre da due pezzi diversi ed ha pubblicato nel *Supplemento al volume XXXVIII delle Notizie degli scavi* (6). La ricomposizione è stata fatta per mezzo di una matrice incompleta, che fu trovata molti anni fa negli scavi fatti a Medma da un privato, e di frammenti di un rilievo fittile, cavato anticamente da quella medesima matrice, che per una rara fortuna furono raccolti sopra una tomba nei recenti scavi fatti parimenti a Medma dall'Orsi. Nelle nostre figure 4 e 5 sono riprodotte le stesse zincotipie delle *Notizie*, rappresentanti, l'una la fotografia della matrice, l'altra il disegno ricostruito dell'intera composizione, eccetto una lacuna verso il lato sinistro, mancando questo del tutto sulla matrice, e non essendo sufficienti all'integrazione del quadro i frammenti ricuperati dello stampo (7). Il quadro stesso ornava il frammento di un'ara fittile di un tipo fre-

(1) Nell'*Hymn. Homer.* XXV Bacco è descritto κισσῷ καὶ δάφνῃ πεπυκασμένος. Cf. in Paus. VIII, 39, 6, una statua di Bacco avvolta di lauro e di edera, e con questa la figura del dio circondato da una corona di lauro in un vaso dipinto, ed. da Panofka, *Abh. Bayr. Akad. Wiss.* 1852, p. 347, tav. I. Si ricordi poi il ramo di lauro tenuto dall' iniziando nella rappresentazione citata sopra p. 158 nota 3.

(2) Della medesima Cardini.

(3) V. sopra p. 151 e 165 nota 1, dove l'amicizia di Apollo con Melampo è citata da un'opera attribuita ad Esiodo.

(4) Cf. Rohde, op. cit., p. 70.

(5) Schol. Aristoph. *Pac.*, 1071. Cf. Aelian., *Var. hist.*, III, 42.

(6) Anno 1913, Scavi di Rosarno-Medma, p. 59 fig. 67 e 68.

(7) Secondo l'Orsi, la matrice, piuttosto grande, è lunga m. 0.45, alta 0.42; è in casa del dottore R. Colloca in Mileto, che la ebbe da Mons. Mincione, autore di scavi in Medma verso la metà del secolo passato.

quente nella Magna Grecia, come l'Orsi ha potuto desumere dall'esame dei frammenti, dove sono anche alcuni residui dei lati brevi.

Non uguale fortuna può dirsi che abbia egli avuta nel suo tentativo d'interpretare il soggetto del quadro; e nemmeno gli è giovato per ciò l'ausilio invocato, com'egli stesso confessa, del suo amico prof. G. E. Rizzo, il quale invano gli additò come fonti di luce il mito tebano di Antigone o il mito locrese delle Λοκρίδες παρθένοι; poichè a lui stesso alcuni particolari rimanevano oscurissimi (1). Pertanto l'autore, mentre dichiara di dare una riproduzione al tutto provvisoria di questo insigne monumento, avverte anche che « un ulteriore e profondo esame analitico ed esegetico sarà soltanto possibile allora che sia compiuto il restauro della positiva e la reintegrazione in gesso delle parti in essa mancanti ». A me sembra che non sia punto necessario attendere tutto ciò per sottoporre a più diligente studio il monumento, comunque divenuto ormai di pubblico dominio, pur dichiarandomi pronto a salutare con anticipata riconoscenza una migliore riproduzione grafica, che, oltre a permetterci di godere meglio le bellezze dell'opera d'arte che già s'intravvedono nella pubblicazione provvisoria, rettifichino o chiariscano quei difetti o quelle oscurità che non mancano nel disegno divulgato (2).

Non posso tacere che una parte dell'insuccesso della tentata interpretazione dell'argomento sembra doversi attribuire alla lettura, stranamente errata qua e là, del linguaggio figurato che lo costituisce, come si vedrà dalla descrizione che qui segue del quadro (3). Questo è contenuto a destra e sinistra da due pilastri con capitello a semplice gola rovescia e sopra da una cornice costituita da una fascia, da una gola simile e da un listello (4); sotto è un altro listello che fa da piedistallo alle figure. Più che la metà sinistra dello

(1) Parmi necessario riportare qui le parole stesse del testo: = (il Rizzo) esaminata e discussa con me la scena sopra i disegni e gli appunti miei, ritiene che vi sieno dei particolari oscurissimi. « Io trovo elementi di composizione simili soltanto in un gruppo di vasi, nei quali, secondo il Loewy, sarebbe rappresentata l'uccisione di Antigone e di Ismene nel tempio di Hera per opera di Laodamante; secondo lo Hauser, invece, le Λοκρίδες παρθένοι, supplici sull'ara del tempio di Athena ad Ilio. Nel nostro rilievo una delle due fanciulle sarebbe stata raggiunta ed uccisa proprio accanto all'ara e prima di trovare asilo su di essa. Il re orientale (il costume lo indica chiaramente per tale) starebbe perfettamente bene nella scena rappresentata ». Ma per confermare in modo definitivo questo primo tentativo di interpretazione, mancano ancora troppi elementi che tolgano alcune dubbiezze ed oscurità. « Un'altra possibilità, che andrebbe studiata con calma, sarebbe quella della scena di una Antigone posteuripidea (Roscher, I, 1, col. 372 seg.). La fanciulla morta sarebbe Antigone; Haimon il giovane, che, prima di uccidersi, si volge al padre implacabile, Kreon (il re), ed è trattenuto dalla madre seduta sull'ara. Ma, e l'altro col petaso, anch' egli armato, chi sarebbe? E perchè l'ara? » = Si è alluso qui alle pitture discusse in *Eranos Vindobonensis* p. 269; *Oesterr. Jahreshefte* 1911, p. 177, e 1912, p. 168.

(2) Questo disegno, sebbene eseguito dall'abile mano di R. Carta, risente evidentemente della fretta e più, forse, dei malintesi di chi lo diresse, come si vedrà nel corso dell'esposizione.

(3) Così non avrei voluto vedere designato questo quadro come un « monumento della coroplastica italiota ».

(4) La fascia, ben visibile nella zincotipia della matrice, è stata omessa nel disegno.

spazio è occupata da un altare oblungo, la massa del quale giunge fin quasi al pilastro sinistro, dove si vede per metà uno dei suoi fianchi insieme con porzione della cornice e del listello superiormente aggettanti e in tutto simmetrici a quelli del lato opposto, in guisa che, continuandone orizzontalmente le linee, queste si confonderebbero l'una nell'altra. Ma ogni segno della continuazione manca nel disegno, perchè l'Orsi, che lo ha diretto, non ha intravveduto quelle linee, ed ha erroneamente creduto che tutto il complesso costruttivo che è figurato nella parte sinistra, rappresenti, unitamente alla testa umana visibile più in alto,

Fig. 4. — Matrice frammentata di un bassorilievo trovata a Medma.

un erma! Sul piano dell'altare presso la sua estremità destra, si vede nel disegno (e anche nella matrice) una cosa di forma rettangolare, di che non è alcun cenno nella descrizione delle *Notizie*, ma che sembra essere una sponda od alare come in tanti altri esempi (1); anche alla estremità opposta vedesi qualcosa di simile, forse non del tutto esattamente disegnata. E sopra l'altare veggonsi seduti una donna ed un giovane. La donna ha i capelli molto corti e, come sembra, anche radi, ed ha i piedi e le braccia nude, essendo vestita di un chiton senza maniche e con lungo rimbocco, sopra il quale è un mantello, che solo per una piccola parte scende sul petto, il resto cade indietro sul sedile, sì che l'orlo estremo ne ricompare presso il piede sinistro. Ella ha il capo chino come in atto umile, e sostiene, non trattiene (2),

(1) Cf. p. es. l'altare ove siede Oreste in Tauride nella pittura di vaso, *Monum. d. Inst.*, II, tav. XLIII = Reinach, *Répert. des vases,* I, p. 105; e l'altro del sopra citato vaso col sacrificio di Ifigenia (v. p. 158, nota 2).

(2) Così Orsi.

al gomito e senza fare alcuna forza, il braccio destro di un uomo armato che le sta ritto accanto, e che alla sua volta, senza fare alcuna resistenza, appoggia sul grembo della donna la mano, che stringe una spada aguzza. Quest'uomo è tutto nudo, tenendo solo la clamide sciolta e pendente dall'omero sinistro, ed è di corpo prestante e di statura più elevata degli altri; sul petto gli scende a tracolla il balteo di una spada invisibile, e con la mano sini-

Fig. 5. — Ricomposizione del bassorilievo per mezzo della matrice e di frammenti dello stampo.

stra stringe alla sommità due lancie cui sembra appoggiarsi, mentre stando diritto sopra un basso gradino (la θυμέλη, se il disegno è esatto) volge il capo per osservare attentamente un personaggio che sta tra lui e il pilastro di destra (1). Questo personaggio mostra un aspetto strano: ha una chioma abbondante e barba prolissa, ed è vestito di una lunga tunica a molte pieghe, cinta alla vita da una cintura a ganci in forma di palmette e frenata

(1) Orsi lo dice « un giovane nudo che con lui confabula », cioè col personaggio che segue; ma io non vi vedo altro che attenzione senza conversazione.

sul petto da due baltei a tracolla fissati all'incrocio da una borchia; oltre a ciò egli porta sul capo un ampio mantello, del quale regge con la mano destra un lembo davanti al corpo, mentre con la mano sinistra alzata ne afferra la parte dell'orlo prossima al capo come in atto di svelare o di coprirsi la faccia, che è un poco rivolta verso il suo vicino. Nel medesimo tempo egli, che sta in piedi di prospetto, fa con la persona e più con la gamba destra un movimento come per spostarsi alquanto; del quale movimento torneremo a parlare un po' più tardi. Il giovane, che ho detto essere seduto sull'ara accanto alla donna, è quasi nudo, avendo la sola clamide affibbiata alla clavicola e scendente dietro in guisa da ricomparirne l'orlo rigettato sulla coscia destra; dal collo gli penzola indietro un petaso e ai piedi porta dei solidi stivali: con la sinistra stringe un fodero che tocca il grembo della compagna (1). Sventuratamente manca di questa figura più che la metà del petto, il braccio destro e la testa, la quale tuttavia dalla torsione del collo s'intende bene che era rivolta a sinistra per osservare o la persona di cui comparisce la testa all'estremità presso il pilastro, oppure una terza persona che occupava lo spazio ora lacunoso e che gli sedeva accanto; alla quale persona è da credere che spetti quel lembo estremo di mantello a pieghe oblique che penzola dall'altare presso al fianco destro del giovane (2). Davanti all'altare vedesi abbattuta sulla terra una donna, che giace prona sopra un oggetto poco chiaro (che l'Orsi chiama capitello dorico capovolto) con la faccia bocconi e le braccia inerti e cascanti al suolo (3). La sua veste è in disordine, sì che resta mezzo denudato il petto ed il dorso. La sua chioma non è così scarsa come quella della donna prima descritta, ma ha un'apparenza un po' strana, perchè i capelli formano nel giro della testa una corolla gonfia, sul vertice invece appaiono molto bassi e però radi.

(1) Gli stivali sono indicati nel disegno; ma l'Orsi non ne fa motto. Egli poi dice che il giovane tiene un cultro nella sin.; ma è chiaro che è un fodero col suo puntale tondo. La mano del giovane appare nel disegno come slogata, non così nella matrice.

(2) È un grande pezzo di stoffa che non potrebbe ammettersi che faccia parte della clamide del giovane così per la massa come per la forma del panneggiamento, che supera il fianco del giovane con pieghe ricadenti e indipendenti dalla detta clamide. E ciò diventa certo quando si osservi che l'estremità vera e propria della clamide, strettamente avvolta alla coscia destra del giovine, penzola tra le gambe di lui. Quel lembo adunque è il resto del mantello di una terza persona seduta.

(3) « Una donna prostrata, ma che non si direbbe morta per il gesto del braccio d. puntato a terra, abbraccia un capitello dorico capovolto, sul quale reclina il capo ». Così Orsi. Ma nel disegno si vede solo un plinto, e sopra questo una linea che curveggia solo nel tratto prossimo all'abito della donna, ma non in tutto il resto e in quella guisa che occorre a formare la sagoma di un echino dorico. E come si conciliano coll' idea di un capitello quelle quattro linee superiori, parallele fra loro ma non parallele con le linee del supposto echino e del plinto? Senza l'autopsia dell'originale non azzardo ipotesi; ma sospetto che l' oggetto possa essere piuttosto un arnese del culto, forse una cista mistica o una cassetta o un piedistallo: cf. le cassette o piedistalli sottoposti a maschere nel marmo ricco di simboli bacchici in Clarac-Reinach, p. 37.

All'estremità sinistra del quadro, dopo la lacuna, si vede il profilo della testa e dell'omero di un uomo dall'aspetto brutto e volgare, quindi probabilmente uno schiavo, il quale deve immaginarsi stante dietro all'altare, essendo il resto della sua persona nascosto dall'altare stesso e da un gruppo di oggetti accumulati da questa parte. L'Orsi li dice oggetti misteriosi (1), e invero non è facile determinarli; ma io, pur essendo costretto a leggere solo nel disegno pubblicato, credo di potere distinguere un sacco o meglio un otre, che suppongo pendente dalla spalla sinistra dello schiavo (2), e poi una tromba curva, una ciotola o un cembalo, e un oggetto quadrilatero con manichi frastagliati (o strumento di sacrificio o strumento musicale) che mi ricorda un oggetto simile portato da un servo che si avvia ad un sacrificio, in una pittura di vaso, e più ancora un altro di forma somigliante che si vede appeso ad uno dei pilastri accanto ad un lituo musicale nella nota tomba dei rilievi di Caere (3). Non so tuttavia che cosa sia quell'oggetto, che somiglia ad un campanello (e forse è tale) e che si scorge nel disegno tra l'oggetto ora descritto e l'otre; nè a quale uso sia destinato quel pezzo di correggiola o di cordicella sottostante: nessun cenno di questa e di quello si trova nella descrizione dell'Orsi. Comunque non è da dubitare che tutti codesti oggetti siano doni votivi appesi ad uno dei pilastri, che, al tempo stesso che limitano il quadro, accennano al luogo sacro cui appartiene anche l'ara interposta. E la prima idea che si presenta è che sia sacra a Bacco (4).

(1) Ecco le sue parole: « Dietro ad essa (cioè alla figura che ora descriveremo) sorge un erma, il cui torace è coperto da un gruppo di oggetti misteriosi (una madia capovolta? una cornamusa? un disco convesso?): al di sopra di essi si erge una testa faunesca ». Dell'insussistenza dell'erma ho già parlato sopra.

(2) Dunque non il torace, ma la schiena è rivolta verso noi; nè potrebbe essere diversamente secondo le linee del disegno. Cf. l'otre sulla spalla del Sileno in un rhyton figurato nel vaso di onice citato qui sotto, nota 4, e quello donde versa il vino un satiro nel quadretto di stucco collegato coll'iniziazione di cui sopra, p. 158 nota 3.

(3) L'oggetto rettangolare portato per un sacrificio (si notino anche qui le appendici frastagliate dei lati brevi) può vedersi in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire* s. v. *Sacrificium*, p. 965, figura 5994 = Gerhard, *Ant. Bildwerke*, tav. LXX. Questi pensa dubitativamente ad una « Jagdtasche » in relazione alla sua errata opinione che la pittura esprima un ritorno dalla caccia; Ph.-E. Legrand nel *Dictionnaire* l. cit. non ne dice nulla. Anche del luogo ove è il vaso nessuna menzione. Per l'altro oggetto rettangolare, della tomba di Caere, v. Noel des Vergers, *L'Étrurie* III, tav. III; Martha, *L'art étrusque*, tav. III; Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*[3], I, p. 254 sg. (« hangs a long broad tablet, with two handles, ruled as if to take an inscription. It is flanket by a *lituus* »). Degna di nota la vicinanza, anche nel nostro bassorilievo, della tromba curva all'oggetto quadrilatero, che perciò sembra doversi mettere anch'esso nella classe degl' istrumenti rumorosi. L' idea di un vassoio, che potrebbe sorgere alla vista della « tavola » di Caere, è tosto respinta dall'osservazione che i due manichi non sono contrapposti per l'ufficio del portare. La sua forma mi ricorda la tabella di legno con la quale si fanno segnali rumorosi nella Settimana Santa: cf. Du Cange, *Lexicon*, s. v. *Tabula*, p. 480 e la citazione ivi di Uldericus, lib. I, *Consuet. Clum.* cap. 12., *de Caena Domini:* « Pro cymbalo percutitur tabula et in refectorio pro scilla ». Se, come mi fu detto, lo strumento è chiamato nella liturgia anche *crotala*, questo nome indicherebbe ancor più la sua origine antica.

(4) Cf. il celebre vaso di onice (c. d. tazza dei Tolomei) a Parigi con molti simboli bacchici, in

La minuta descrizione che ho fatto del presente quadro era necessaria, acciocchè all'attenzione del lettore non sfuggisse alcuno degli elementi che possono condurlo alla retta interpretazione del quadro stesso. E se egli mi avrà seguito attentamente in tutta la precedente esposizione del mito delle Pretidi e delle due rappresentazioni di esso, non avrà difficoltà, io credo, a riconoscere con me anche in questo quadro una terza rappresentazione di quel medesimo episodio in una forma un po' diversa e con alcuni elementi nuovi. Gli elementi costanti e caratteristici sono l'ara che accoglie le supplici, la fanciulla stramazzata e morente, il sacerdote Melampo, la figura plebea del servo; gli elementi nuovi sono i due uomini nudi o seminudi e gli oggetti varii raggruppati nel lato sinistro del quadro. E la particolare sintassi di tutti questi elementi, in parte usitati in parte nuovi, ci dà una composizione figurale, che si distingue da ciascuna delle due precedenti, ma che ha un contenuto analogo; del quale ecco, senz'altri preamboli, la mia spiegazione.

Le Pretidi, inseguite violentemente da Melampo e dai giovani da lui radunati, sono state sospinte nel santuario di Bacco (probabilmente in quello celebre di Sicione, secondo la più antica versione del mito) (1) dove l'una di esse, Ifinoe, esausta dalla fatica e dallo spavento, si abbandona sulla terra, e rende o sta per rendere l'estremo respiro. Delle sue due sorelle una si vede seduta sull'altare e stringentesi addosso ad un giovane che le siede accanto. Supplendo poi la lacuna, dobbiamo immaginare che parimente accanto al destro lato del giovane fosse l'altra sorella, la quale era forse trattenuta o toccata in qualche modo da lui, che verso quella parte torce il busto e il capo, e poteva essere seduta o come il giovane sul medesimo margine anteriore dell'ara o sul margine posteriore coi piedi penzolanti da quello e però invisibili.

Più a sinistra apparisce, come si è detto, la testa di un servo, corrispondente a quello che si trova così nella pittura del vaso come nel rilievo della gemma: si può pensare che, come in questa, egli, venendo dal fondo e dietro all'altare, apporti, oltre all'otre pieno sulle spalle, qualche cosa con le mani per l'uso della ceremonia che si compie. Quale ceremonia? La ragazza che siede sull'estremità destra dell'altare in atto umile col capo chino prende leggermente dal basso, come abbiamo detto, il gomito dell'uomo nudo che sta diritto lì accanto e che alla sua volta distende il suo braccio appoggiando sul grembo di lei la spada sguainata, che s'incrocia lì col fodero tenuto dal giovane seduto. A nessuno sfuggirà che tutto questo collegamento di braccia e di armi in una sacra funzione deve avere un valore rituale e simbolico.

Babelon, *Cabinet des ant. de la bibl. nat.* n. 368, tav. XLX; Clarac-Reinach, p. 25; Baumeister, *Denkmäler d. klass. Altert.*, I, p. 430, fig. 478. Cf. pure l'ara di Kybele, ibid., II, p. 801, fig. 866. Anche in questi esempi vediamo vasi, timpani, campanelli, sacchi, otri. Esempi dell'uso di campanelli *(tintinnabula)* nelle orgie bacchiche: Laborde, *Vases Lamberg*, II, 2 (Reinach, *Répertoire*, II, p. 216, 1); Millin, *Tombeaux de Canosa*, tav. XIII.

(1) V. sopra, p. 150. Cf. Pausania, II, 7, 8; per il tempio di Bacco, ibid. 7, 5.

Dopo quello che abbiamo detto dianzi sul significato della spada tenuta dalla sacerdotessa, od assistente che sia, nella pittura del vaso, è manifesto che anche qui la spada allude ai delitti di sangue di che le ragazze si sono contaminate, e che l'atto della purificazione deve comprendere anche sì fatti delitti. E come nella ridetta pittura l'arma è tenuta non da una delle ragazze, ma da un'altra persona, così qui una parte di essa, cioè il fodero, è tenuto dal giovane seduto, l'altra, cioè la spada nuda, è impugnata dall'uomo diritto. E perchè l'atto espiatorio e purificante abbia tutta l'efficacia che il rito si propone, quest'uomo, pur non essendo sull'altare, ne è vicinissimo, stando sulla sacra θυμέλη e formando per mezzo del suo braccio steso una specie di catena magica con coloro che seggono su quello (1). Poichè l'azione che qui si compie è in sostanza azione di magia; e lo stesso sacerdote che la compie (e che è colui, al quale il personaggio ignudo tien fisso lo sguardo piegando il capo con profondo raccoglimento ed aspettativa) (2) ha proprio l'apparenza di un mago.

Egli è (l'ho già detto) Melampo, il propagatore della religione bacchica. Ed egli comparisce qui in aspetto e in atto un po' diversi da quelli che ha nei due monumenti sopra discussi. La foggia della sua veste, coi due baltei incrociati sul petto e col cinturone apparentemente metallico, è piuttosto teatrale e somiglia ai vestimenti di Orfeo e dei giudici inferni Trittolemo e Radamanto nei celebri vasi italioti di Altamura, Ruvo e Canosa (3). Una somiglianza con alcuno dei giudici nominati si può trovare anche nell'aggiustamento del manto sopra il suo capo, ma qui molto diverso ne è il modo e la cagione; poichè egli lo scosta e lo agita con quegli atti e quel fine mistico che ci si sono rivelati nella figura corrispondente della donna o sacerdotessa danzante della gemma; ed anch'egli accenna ad eseguire in simil guisa quella rituale danza bacchica, quell'ἔνθεος χορεία, che nell'esposizione esiodea, cioè nella più antica, del mito, è indicata come il mezzo usato efficacemente da Melampo per la purificazione delle Pretidi. Più fedele seguace di quell'esposizione, l'autore del rilievo fittile ha messo in moto, non una donna, ma lo stesso Melampo;

(1) Ciò mi rammenta una parte delle cerimonie del battesimo cristiano, che è anch'esso, *mutatis mutandis*, un atto di purificazione: il padrino o la madrina deve tenere la candela in mano ed all'atto dell'aspersione dell'acqua lustrale sul capo del battezzando deve tenere la mano destra sul braccio destro del medesimo.

(2) Questo apparirà più evidente a chi guardi la matrice, che presenta la testa più inclinata e la metà inferiore della faccia un po' in iscorcio, non in perfetto profilo come nel disegno.

(3) 1°, *Monum. d. Instit.* VIII, tav. IX = Reinach, *Répert. des vases*, I, p. 167; 2°, *Monum.* II, tav. XLIX = Reinach, p. 108; 3°, Millin, *Tombeaux de Canosa*, tav. III sg. = Reinach, p. 258. Il n. 1° e 3° anche in Baumeister, *Denkmäler*, fig. 2042-A e 2042-B; il 2° anche in Roscher, *Lexikon* I, p. 1810. Cf. per tutti Winkler, *Die Darstellungen der Unterwelt auf unterital. Vasen*. Si ricordi qui che Trittolemo, Radamanto ed Eaco erano sacerdoti e re (Tantalo ha uguale abito in 3°). Cfr. la grande e teatrale veste del hierophantes e del daduchos in Eleusi: Foucart, op. cit. p. 176 e 195; v. sopra p. 154 nota 5. Aggiungansi le figure di Reinach, *Répert. de reliefs*. II, pag. 16, 1; p. 60, 3 (Bacco o un suo sacerdote).

e ciò non solo si accorda col mito e non gli disconviene, ma riproduce altresì in lui, rappresentante del dio, l'imagine del dio stesso in quella forma esteriore e in quello stato di entusiasmo che conosciamo da altri monumenti (1).

Che questa figura sia concepita in movimento, e che il suo movimento corrisponda al passo ed ai gesti rituali di una danza, riconoscerà facilmente chi osservi bene in sè tutto l'atteggiamento della persona, coi piedi obliquamente spostati, colla tunica raccorciata ad agevolare il passo, col mantello raccolto strettamente alle gambe e secondante una mimica che non parrebbe altrimenti giustificata. Qui poi per giungere alla convinzione abbiamo l'analogia strettissima della donna danzante della gemma; analogia di atteggiamento e di significato in una rappresentazione parallela di un medesimo episodio mitologico. È nell'un caso e nell'altro un moto ritmico, espresso con quella sobrietà che per insigni esempi abbiamo veduto esser propria dell'arte greca dei tempi più belli. Se però alcuno volesse, a raffronto della nostra figura, qualche altra prova monumentale, io non ho altro a fare che indicargli di nuovo quelle figure di Orfeo che ho testè ricordate. Nelle pitture dei tre vasi di Altamura, Ruvo e Canosa, tutte manifestamente dipendenti da un medesimo prototipo, Orfeo è concepito certamente in atto di danzare al suono della propria cetra: eppure nelle prime due pitture il suo moto è ancor meno percettibile che nella nostra figura di Melampo, e s'indovina più dal lieve agitarsi della lunga veste e della lunga zona che dalle movenze dei piedi; ma se alcuno avesse ancora dei dubbii, vi è, per toglierli, la figura corrispondente nel vaso di Canosa, dove l'idea della danza è espressa con altrettanta chiarezza, quanta in una simile figura di Apollo Citaredo in un vaso italiota di Anzi (2). Queste coincidenze coll'imagine di Melampo ed alcune imagini di Orfeo, sacerdote anch'esso e profeta, espresse in monumenti dell'arte italiota (nell'àmbito della quale è nato anche il bassorilievo di Medma) saranno considerate, io credo, del tutto convincenti.

Ho dato senza esitazione il nome di Melampo, del primo sacerdote di Bacco, a questa figura del bassorilievo, perchè la sua determinazione mi sembra che scaturisca chiara dal suo carattere e dall'insieme di che ella fa parte. Ma non è da meravigliarsi che altri l'abbia creduta di re orientale (3), perchè, come le attribuzioni di re e di sacerdote talvolta si condensavano in un'unica persona, così anche l'aspetto esteriore dell'uno somigliava a quello dell'altro, specialmente per personaggi esotici. Così abbiamo veduto che lo stesso Melampo nella pittura del vaso italiota ha lo scettro e un portamento tale da aver potuto suggerire ad alcuno l'idea che quella figura possa rappresentare, non Melampo, ma il re Preto (4).

(1) Bacco in lunga veste e danzante v. nella pittura di vaso in Panofka, *Musée Blacas,* tav. XIII = Daremberg e Saglio, *Dict.* s. v. *Dionysia* fig. 2420; cf. il vaso in *Monum. d. Inst.*, XI, tav. L (Reinach, I, p. 229, 7).

(2) Reinach, ib. I, p. 14. Per il «passo orchestico» di Orfeo nel 3° vaso cf. Winkler l. cit., p. 5 e Lucian., *De Salt.* 15 (cf. sopra, p. 153, nota 1).

(3) Cf. sopra, pag. 167 nota 1.

(4) Cf. p. 159 e poi le figure citate a pag. 173 nota 3.

Resta ora da definire chi sia quel giovane che siede sull'ara insieme con la ragazza, e chi l'altro che sta diritto lì accanto. La spiegazione si troverà, io credo, senza difficoltà nel sunto sopra riferito della versione esiodea (1), che è appunto quella, onde visibilmente è ispirata la composizione del bassorilievo di Medma. Io riconosco adunque nel giovane seduto uno di quei giovani robusti (οἱ δυνατότατοι τῶν νεανιῶν) che, al dire di Apollodoro, Melampo prese con sè per farsi aiutare a cacciar giù dai monti arcadici le Pretidi fino a Sicione. Il petaso da viandante, gli stivali e la leggiera clamide ben si addicono a chi dovette correre per monti e per valli. E s'intende da sè che alcuno di quella schiera continui a prestare l'opera propria nel santuario fino al compimento della cerimonia. È una opera di sorveglianza e di assistenza rituale insieme, manifestamente corrispondente a quella della donna che nella pittura del vaso abbiamo veduto assistere similmente le Pretidi, seduta anch'essa sull'ara e con un pugnale inguainato e tenuto dalla mano sinistra, che è appoggiata in simil guisa sulla gamba.

Anche nell'altra figura virile potrebbe riconoscersi un altro rappresentante di quella medesima schiera. La sua corporatura, ancor più ampia e vigorosa, e la sua statura più elevata si direbbero proprio una traduzione figurale delle parole di Apollodoro. Ma giusto quest'aspetto più imponente ed eroico parrebbe richiedere una determinazione più individuale di questa figura. Se non vi si opponesse l'aria troppo giovanile del volto (a giudicare almeno dal disegno) io ravviserei volentieri in questa figura il re ed il padre stesso delle ragazze, cioè Preto; del quale l'intervento sarebbe giustificato, come abbiamo veduto, dal mito e dall'analogia di alcuni esempi poetici. Escluso che sia questo nome, un altro sembra essere suggerito dallo stesso Apollodoro e da altri scrittori, che ci narrano essere Melampo emigrato insieme col suo caro fratello Biante nell'Argolide, ed avere ciascuno di loro ricevuto dal re Preto un terzo del regno ed una delle due figlie guarite; anzi una tale compartecipazione di Biante essere stata l'ultima condizione posta da Melampo per la cura di quelle (2). Ciò potrebbe spiegare bene l'intervento di Biante anche in una rappresentazione della cerimonia compiuta dal fratello sacerdote; e così la congiunzione rituale del suo braccio col braccio di una delle ragazze potrebbe essere anche considerata come un'allusione alle nozze future. Ma data, per questa parte, la novità della rappresentazione, io mi contento d'indicare per ora le diverse ipotesi senza sceglierne alcuna a preferenza, anche per la ragione che questo elemento particolare non ha grande peso sul significato generale di tutta la composizione. Il significato di questa, come s'è visto, è bene determinato dagli altri elementi molto più chiari e decisivi e dalle loro rispondenze con le due altre composizioni figurali che abbiamo precedentemente studiate.

(1) Vedi sopra p. 146 sg.
(2) Apollod. II, 2, 2, e I, 9, 12; Herod. IX, 34; Paus. II, 18, 4; Schol. Pind. *Nem.* IX, 30.

Caratteristica e decisiva è, sopra tutto, la figura della ragazza prostrata e morente nel tempo stesso della cerimonia, senza che alcuno se ne avvegga o se ne curi, così nel bassorilievo come nella gemma. Solo un lieve divario v' è tra questo e quella, cioè che lì la morente è colle altre sull'altare, qui è distesa in terra; divario motivato forse principalmente dalla diversità di spazio, che in uno dei casi esigeva una concentrazione, nell'altra concedeva una distensione di figure. Nè è impossibile che al disegno del bassorilievo abbia contribuito anche la visione reale di ciò che costituiva la commemorazione mimetica del fatto nella festa 'Αγριάνια in Argo, dove probabilmente figurava la morta Ifinoe, come nell'analoga commemorazione di Orcomeno si vedeva fuggire e talvolta anche morire la donna rappresentante una delle Miniadi (1).

In relazione con questa e con l'altra figura femminile che si veggono nel bassorilievo v' è ancora una considerazione che ho lasciato per la fine, come quella che stimo atta a convincere ogni dubbioso, se ancor ve ne sia. Nel descrivere in principio queste due figure ho messo in rilievo il fatto che i loro capelli hanno un aspetto anormale. Orsi, notando la chioma corta della sola donna seduta sull'ara, la disse per questo una supplice od una « devota »; ma qui la ragione della scarsità dei capelli, che è comune in diversa misura ad ambedue le donne, è un'altra. Essa ci è data dai versi sopra riportati di Esiodo, descriventi la distruzione delle belle chiome delle Pretidi, cagionata dalla malattia che invase e deturpò le loro teste (v. p. 147). Come si vede, l'autore di questa composizione ha reso fedelmente dalla fonte esiodea anche questo tratto specialissimo e sommamente significativo.

Restami in ultimo da mettere in più chiara luce un particolare, che, essendo tutto proprio del culto argolico, può prendersi come un altro argomento di conferma della interpretazione che ho data del monumento. Ho detto già sopra che il gruppo di oggetti varii, visibili nella estremità sinistra del quadro, sia da mettere in relazione col culto di Bacco in genere. Ma vi è tra quasti un oggetto, cioè la tromba, che appartiene specificatamente al culto argolico del dio medesimo. Sappiamo infatti da Plutarco e da Polluce che gli Argivi, celebrando i misteri di Bacco, lo evocavano dal fondo del lago Alcionio presso Lerna dando fiato alle trombe (2). Con tale costume, che ci è attestato per quel luogo soltanto, dovremo

(1) Vedi sopra p. 148.

(2) Plutarch., *De Iside et Osiride*, XXXV, p. 365-A: 'Αργείοις δὲ Βουγενὴς Διόνυσος ἐπίκλην ἐστίν, ἀνακαλοῦνται δ'αὐτὸν ὑπὸ σαλπίγγων ἐξ ὕδατος ἐμβάλλοντες εἰς τὴν ἄβυσσον ἄρνα τῷ πυλαόχῳ (cioè a Plutone). τὰς δὲ σάλπιγγας ἐν θύρσοις ἀποκρύπτουσιν, ὡς Σωκράτης ἐν τοῖς περὶ Ὁσίων εἴρηκεν. Poll., Onomasticon (ed. Bethe) IV, 85: εἰ δὲ καὶ ἡ σάλπιγξ τοῖς αὐλοῖς προσήκει, τὸ μὲν εὕρημα Τυρρηνικόν, τὸ δὲ σχῆμα εὐθεῖά τε καὶ καμπύλη.... ἔστι δέ τι καὶ πομπικὸν (sc. σάλπιγμα) ἐπὶ πομπαῖς καὶ ἱερουργικὸν ἐπὶ θυσίαις Αἰγυπτίοις τε καὶ 'Αργείοις καὶ Τυρρηνοῖς καὶ Ῥωμαίοις.

Per il fondo di quel lago Bacco sarebbe disceso nell'Orco per trarne fuori sua madre Semele: cf. Pausan, II, 37, 5 sg. che accenna alla celebrazione annua di misteri notturni inenarrabili (certo gli stessi di cui Plutarco e Polluce), nei quali s' intrecciava senza dubbio la oscena leggenda di Prosymnos o Polymnos (cf. Roscher, *Lexikon*, s. vv.). Come questa ha un evidente legame col rito licenzioso che, secondo Herod. II, 49, Melampo intro-

dunque mettere in relazione la tromba votiva che nel nostro rilievo vediamo appesa al pilastro. La comparsa di questo raro strumento tra gli altri arredi del culto integra nel modo più espressivo l'allusione a quel culto orgiastico, le origini del quale nella tradizione argolica erano congiunte con la leggenda delle Pretidi purificate da Melampo.

* * *

Così noi abbiamo ora tre monumenti dell'arte, che ci rappresentano il medesimo episodio culminante di quella leggenda in tre forme diverse, ma tuttavia somiglianti, in guisa da illustrarsi a vicenda, e che costituiscono insieme un gruppo cospicuo monumentale, che, studiato unitamente alle fonti letterarie della leggenda medesima, ce ne hanno dato una conoscenza più profonda e più chiara. Ciascuno dei tre monumenti ci presenta, come s'è veduto, un momento ossia un atto diverso dell'episodio della purificazione. Nel primo è l'atto preparativo e suggestivo della ἐπῳδή, nel secondo è l'atto del battesimo del sangue che deve togliere i peccati di sangue, nel terzo è l'atto della liberazione dallo spirito del male per mezzo di una danza mistica animata dallo spirito divino; di guisa che ciascheduno di quelli ci pone dinanzi agli occhi una parte della funzione rituale della κάθαρσις. E in tutti tre i casi, come s'è veduto, il rito rappresentato va connesso con la religione bacchica, anche là dove si manifesta il connubio con elementi di un'altra religione, sia di Artemide sia di Apollo; e ciò in conformità della versione più antica e più solenne del mito, della quale la prima espressione letteraria si trovava nella poesia esiodea.

Degno di nota è il fatto che delle tre rappresentazioni artistiche del mito delle Pretidi due almeno sono state lavorate nell'ambiente della Magna Grecia, cioè quella dell'anfora italiota e quella del bassorilievo fittile di Medma; della terza, cioè del cammeo, non conosciamo la provenienza, ma è facile capire che questo, se anche sia stato intagliato non nella Grecia propria ma in Italia, fu formato da un modello greco. Ed anche le altre due composizioni, benchè eseguite in Italia, certamente furono ispirate, se non copiate, da modelli venuti dalla Grecia. Codesta importazione e diffusione di variati tipi artistici illustranti il mito delle Pretidi ci prova ognor più quella celebrità del mito medesimo, che già ci si mostrava nelle foglie sparse della letteratura.

Per quali vie sia venuta in Italia quella leggenda e le sue figurazioni artistiche, non è impossibile, credo, indovinare. Abbiamo infatti due indizii autentici che ci conducono ambedue ad una medesima conclusione. Il primo viene dal luogo dove accadde la scoperta della terracotta. Medma, com'è noto, era colonia di Locri, che, pur non di origine achea, era, per la sua posizione e per la sua affinità, facilmente accessibile alla prevalente cul-

dusse dall'Egitto, così anche gli altri riti, fra cui l'uso delle trombe, saranno da riconnettere con l'opera di questo medesimo istitutore del culto argivo di Bacco. Cf. anche Preller-Robert, *Griechische Mythologie*, I. p. 691; Roscher, *Lexikon der Mythologie*, I, p. 1057.

tura delle molte colonie achee d' Italia. Già il ricordo dell'origine delle colonie achee in generale sarebbe sufficiente a spiegare in quelle una larga conoscenza, non oso dire ancora popolarità, di quella celebre leggenda peloponnesiaca. Ma poi per Locri si può addurre anche una causa particolare, che ha le sue radici nelle stesse tradizioni della madre patria. Lì, infatti, la leggenda dello stesso eroe eponimo, Locro, si collegava in qualche modo (benchè non molto chiaro per noi) con la leggenda di Preto e delle sue figlie. Madre di Locro dicevasi dai Locresi Mera, un'altra figlia di Preto, che, avendolo concepito furtivamente da Zeus, fu perciò punita con la morte da Artemide, di cui ella era una delle vergini seguaci: tragica fine anche questa, che fa riscontro con la fine miseranda della sorella Ifinoe, che vedemmo opportunamente figurata in un bassorilievo adornante un'arula posta sopra un sepolcro di gente locrese.

L'altro indizio, atto ad illuminarci sull'introduzione della leggenda, ci è fornito dalla su ricordata ode bacchilidea. Anche lì la leggenda delle Pretidi vedesi congiunta con le memorie e con la religione di un'inclita città achea, cioè di Metaponto, patria di quel giovinetto, la cui vittoria delfica fu occasione e stimolo a quel canto. Ecco come altra luce ancora s'irradia da due opere diverse, che s'accordano tuttavia nella celebrazione di un medesimo argomento per un medesimo ambiente greco-italico: dall'umile creta di un ignoto figulo di Medma e dalle soavi armonie della nobile poesia di Bacchilide (1).

LUIGI SAVIGNONI.

(1) Scarse sono le nostre informazioni su Mera e Locro, cioè *Odyss.*, XI. 326 con lo *Schol.*; Eustath. *ad Hom. Odyss.*, p. 1688, 62. Come nella Nekyia omerica, così figurava Mera anche in quella dipinta da Polignoto: cf. Pausan, X, 30. 5. Questi riferisce una variante dei *Nostoi*, secondo la quale essa morì vergine, ed era figlia di Preto di Tersandro corinzio, ignoto alle altre fonti. Ma che la versione vulgata e più antica intendesse Preto di Argo (Eustazio lo dice esplicitamente re di Argo) è provato da ciò, che Mera è detta figlia di Preto e di Anteia. Anteia è il nome più antico (sostituito poi dal nome Stheneboia) della consorte di Preto figlio di Abante: v. Roscher, op. cit. s. vv. *Lokros, Maira, Proitos*. Cf. Gruppe, *Griech. Mythologie*, p. 98, così per questa, come per altre relazioni della Locride e della Focide con l' Argolide. — Sul mito delle Pretidi è ancora da notare che il Frickenhaus nell'opera *Tiryns*, p. 29 sg. (dov'è figurato anche il cammeo di Parigi) lo considera come una leggenda etiologica, originata dal costume delle donne di purificarsi con sangue di porcello, oltrechè con acqua, nel culto di Hera in Tirinto: costume attestato, a suo dire, da figurine femminili recanti un porcello od un' idria, lì rinvenute. Ma si badi che in questo mito il rito del sangue è connesso col culto di Bacco, non di Hera (v. sopra p. 164 sgg.), com'era anche nelle purificazioni delle sedici donne dell'Elide, di cui Pausan. V, 16, 5-8 (cf. il commento di Hitzig-Blümner, II, p. 387).

OSSERVAZIONI

SV LE STATVE DI DANZATRICI DI ERCOLANO

Le statue di bronzo, universalmente conosciute sotto il nome di Danzatrici di Ercolano, dal luogo dove furono scoperte, che mi accadde di mentovare nella pagina 164 del precedente discorso, e che veggonsi qui riprodotte nelle figure 1-6, sono tra le statue più cospicue del Museo di Napoli, non solo per i pregi dello stile nobile ed austero, ma anche per il significato, che per le più fra esse risalta, oltre che da ciascuna in sè, dalla loro unione e coordinazione in un tutto ben pensato ed armonico. Vero è che quelle statue non possono più dirsi opere originali, come si dissero già da alcuni dotti (1), ma copie di originali perduti, come, meglio che da altri, fu dimostrato da O. Benndorf mediante un'analisi minuta dei loro difetti tecnici e mediante anche un'opportuno confronto con un duplicato in marmo (ma di maggiori dimensioni) di una delle figure di quel gruppo (2); ciononostante esse non cessano di essere tenute per esempi insigni dell'arte statutaria di quel periodo che sta attorno alla metà del V secolo a. C., e propriamente dell'arte di qualche scuola peloponnesiaca. Colui che nel miglior modo pose in evidenza il carattere artistico e il valore storico di tutte quelle statue di bronzo, che furono trovate nel peristilio della villa signorile di Ercolano, fu Oliviero Rayet (3); ed è presumibile che il suo giudizio abbia contribuito ad accrescere la generale estimazione per tutte quelle statue, mentre prima l'attenzione degli studiosi si volgeva, più che alle altre, a quella che rappresenta una fanciulla affibbiantesi il peplo, la quale invece, come appresso si vedrà, si congiunge con quelle più per il carattere dell'arte e la circostanza del luogo dove fu trovata, che per il suo proprio significato.

Per ciò che concerne infatti il significato di quelle statue io sono di avviso che non vi sia alcuna seria ragione per designarle con una denominazione diversa dalla tradizionale, accettata anche da molti dotti autorevoli. Forse pochi sanno che questa ha avuto l'origine,

(1) Comparetti e De Petra, *La Villa Ercolanese dei Pisoni,* p. 12 sg. (dove sono ben riprodotte alla tav. XIV n. 1-6); Rayet, nell'opera citata qui appresso, nella quale sono, per tre delle statue, le migliori riproduzioni; (qualcuna anche nell'opera di Brunn - Bruckmann, *Denkmäler,* n. 294, 2 e nella *Histoire de la sculpture grecque* di Collignon, vol. I, p. 425). Altezza della fig. 1 m. 1,75, della fig. 2 m. 1,50, della fig. 3 m. 1,55, della fig. 4 m. 1,61.

(2) *Jahreshefte des oesterreichischen archaeologischen Institutes,* IV, 1901, p. 180 sgg. con fig. 193-198; nella fig. 199 è ripetuta anche la statua di marmo, che riproduce la ragazza sollevante l'apoptygma (nostra fig. 3), la quale era stata pubblicata da L. Mariani, *Bull. della Commiss. arch. com.,* XXIX, 1901, p. 71, tav. VI.

(3) *Monuments de l'art antique,* testo alle tavole VI e VII.

od almeno l'accoglienza, in una mente molto chiaroveggente, in quella cioè del grande Winckelmann (1).

Eppure non è mancato chi l'ha messa in dubbio o l'ha ripudiata. Sopra tutti F. Studniczka, illuso da un'apparente somiglianza di due statuette di Idrofore del Museo Barracco

fig. 1. fig. 2.

Statue di bronzo trovate ad Ercolano *(fot. Anderson)*.

(1) Winckelmann, *Werke*, Dresda, 1839, I, p. 267 (G. d. K. VII, § 17) le designa così; « die vier oder fünf bekleideten weiblichen Statuen, die wie im Tanzen vorgestellt sind », e in II, p. 146 (§ 53) le descrive brevemente e di una di esse scrive: « eine dritte hebt den Rock ein wenig in die Höhe, nach der Art der Tanzenden ». Questa è la più antica testimonianza a me nota della denominazione corrente delle dette statue, che poi si trova fissata nel *R. Museo Borbonico*, II, testo alle tavole IV-VII, eccetto che l'una di esse (quella con la mano destra al fianco) è detta « attrice » e la più piccola « orante ». Non mi consta, se primo il Winckelmann od altri le abbia dette danzatrici.

con una delle Ercolanesi (quella col braccio teso in alto), credette di avere trovato la vera spiegazione del gesto di questa immaginando una brocca sulla sua testa; e, forzando quindi le altre statue di fanciulle (eccetto la piccola Orante) ad entrare nel suo medesimo concetto, pensò che sia rappresentata da quelle cinque statue una processione di Idrofore in

fig. 3. fig. 4.

Statue di bronzo trovate ad Ercolano *(fot. Anderson)*.

via di formazione (1). Così la nostra fig. 1, tenendo col braccio teso l'idria sul capo, si avvierebbe con passo solenne, seguìta dalla fig. 4, che farebbe l'atto di posarsi sul capo

(1) Studniczka, *Berliner philologische Wochenschrift,* 1895, p. 690 sg. Le statuette di Idrofore in *Collection Barracco*, II, tav. XLII e Reinach, *Répert. de la statuaire,* II, p. 426, 3; cf. Helbig, *Führer*[3], 1126 sg. dove si cita, ma non si critica, lo Studniczka. Il levare un braccio e l'afferrare un lembo di veste sono motivi troppo generici, e poi queste statuette paiono affatto inerti e imparagonabili cólle Ercolanesi. Sono tipi greci riadattati dai Romani; nemmeno la brocca pare greca.

il cercine e terrebbe l'idria con la mano sinistra; poi la fig. 2, deposto il suo vaso in terra presso il piede sinistro, sarebbe in colloquio con due che s'indugiano, cioè con la fig. 3, che prenderebbe gli estremi dell'apoptygma in atto di racconciarlo, e con la fig. 5, che sta affibbiandosi il peplo. Non so quanti abbiano accettato una tale idea, che, a dire il vero, non ha nemmeno il pregio della novità (1); certo l'ha fatta sua L. Mariani nella Guida Ruesch del Museo di Napoli, eccetto che qui egli ce le presenta semplicemente come fanciulle alla fonte, alcune con le brocche già riempite, altre attendendo il proprio turno con la brocca in mano o con le mani occupate a compiere il proprio abbigliamento (2).

Ma già il Benndorf, dopo avere fatta una diligente revisione di quelle statue, aveva dimostrata l'inconsistenza della spiegazione dello Studniczka; perocchè non v'è posto per l'adattamento delle idrie addosso od accanto alle figure (3), mentre sarebbe inesplicabile il fatto, che tutti quanti i vasi attribuiti ad esse siano spariti senza alcun segno (e qui faccio notare che son statue di bronzo ottimamente conservate); nè poi si può concepire come l'azione dell'attingere acqua possa conciliarsi coi motivi dell'abbigliarsi riconosciuti in due di quelle figure.

Tuttavia il Benndorf, a mio parere, fu troppo riservato dicendo che, per ora, così il senso dei singoli motivi come quello della loro coordinazione restano oscuri. Certo poi egli errò quando negò che dal luogo della scoperta possa desumersi una qualsiasi giustificazione per immaginarsele unite in un gruppo, e che vi sia fra loro un qualche vincolo ideale o formale. E qui appunto occorre riandare le circostanze della scoperta stessa, alle quali nessuno di coloro che hanno indagato il senso delle figure ha posto la debita attenzione.

Solo quattro delle sei statue di cui parliamo furono trovate sotto il grande peristilio della villa, dove stavano allineate ed equidistanti in quell'ordine stesso in che sono messe le figg. 1-4 nelle pagine 180 e 181; le altre due invece trovavansi all'aperto nel giardino, l'una (quella che si ferma il peplo, fig. 5) verso il mezzo, l'altra (la piccola orante, fig. 6) presso l'angolo dell'ala del portico opposta all'ala dove erano le prime quattro; gli altri spazii del peristilio erano vuoti (4). Dunque se il proprietario della villa aveva messo

(1) Infatti già in *Antichità di Ercolano, bronzi*, II, p. 271 sgg. (testo alle tavv. LXX sgg.) si trova espressa l'ipotesi che possano rappresentare « Canefore » o « Cistofore » o « Idriafore », intese, in ogni caso, come « sacre ministre ». Reinach, op. cit., II, p. 425, 8, scrive sotto ad una: « prétendue *Danseuse d'Herculanum*, en réalité canéphore ou cistophore »; cf. ibid, I, p. 218, 2 e 3, dove la medesima e l'altra che ha pure la destra alzata sono dette già dal Clarac « canéphores », mentre altre tre ibid, p. 457, 1, 2, 5 e 6 (nostre figg. 2, 3, 5) sono dette « pretresses », manifestamente in dipendenza dal testo delle *Antichità* citate. La « orante » dal Reinach, II, p. 643, 3, è messa tra le figure arcaiche senza determinazione.

(2) V. nella detta *Guida* i nn. 843-847 a p. 209 sg. Cf. *Bull. d. Comm. arch. com. di Roma*, XXIX, 1901, p. 78, nota 5, dov'egli aveva già accolta cotale idea.

(3) Mariani, *Guida* n. 845, scrive che la nostra fig. 2 sorregge con la mano sinistra l'idria vuota, che di fatto non c'è, nè potrebbe essere sorretta con la mano in tal modo.

(4) V. per questo Comparetti e De Petra, op. cit., p. 267 sgg., col catalogo descrittivo nn. 36-41 e la pianta del peristilio alla tav. XXIV, dove i

insieme quelle quattro sole, ed aveva separato da esse le altre due, disposte persino in punti diversi e lontani fra loro, senza che ragioni di spazio ve lo avessero obbligato, ciò vuol dire che egli riguardava solo quelle quattro come unite da un vincolo comune, non tutte sei, come sono state riguardate dagli studiosi moderni, e come furono altresì collocate nel Museo di Napoli.

Quando si ponga mente a questo fatto positivo, si avrà più chiara e indisturbata la visione della reciproca colleganza delle prime quattro statue, e simultaneamente saranno rimossi gl'impedimenti che contro la loro giusta spiegazione venivano dagli sforzi fatti per comprendere in un unico concetto, insieme con quelle, anche le altre due. Perocchè veramente io vedo che tutti coloro che fecero particolare discorso di queste sculture, ignari o noncuranti dei dati della scoperta, mossero dall'errata premessa che tutte sei appartenessero ad un medesimo gruppo, od al più qualcuno giunse soltanto a separarne la più piccola, come quella che più visibilmente se ne distingue anche per le sue proporzioni (1): e però chi riguardò le prime come danzatrici forzò le altre due ad entrare in quel coro, benchè di un movimento di danza non siavi in esse il minimo segno, anzi contradicano a ciò i loro stessi atteggiamenti (2); chi invece dette maggior peso all'atto di colei che si acconcia la veste sulla spalla volle che anche le altre (benchè nessuna esprima l'attuale occupazione dell'abbigliarsi) fossero considerate come fanciulle che compiono il loro abbigliamento, e ne indicò persino l'autore, violentando a tal fine il testo vulgato di un passo di Plinio (3).

Questa seconda opinione fu ben dimostrata insostenibile dal Rayet (e credo che ora

punti occupati dalle sei statue sono contrassegnati dai nn. XVIII-XXI, 66, 80. Ecco le parole del Comparetti alla p. 12: « Quattro di quelle sei statue furono trovate sotto il grande peristilio, in disposizione simmetrica fra loro; ma guarnivano un solo punto e non centrale del peristilio: il resto di quel vasto colonnato (66 colonne) era sprovvisto di simili decorazioni. Altre due, una delle quali di proporzioni minori, trovavansi all'aperto nel giardino ». Errò Julius dicendo che tutte ornavano una grande vasca.

(1) Così dovettero fare anche lo Studniczka ed il Mariani, che la descrive separatamente nel n. 852 della citata Guida.

(2) Generalmente sono indicate tutte come danzatrici nelle opere sopra citate ed in altre.

(3) Julius, *Athen. Mitteilungen*, III, 1878, p. 15 sgg., voleva riconoscervi delle statue di Apelleas o Apellas, correggendo col Detlefsen il testo vulgato di Plinio, *Nat. hist.*, XXXIV, 86 (Overbeck, *Schriftquellen*, 1020) « Apellas et adorantes feminas (fecit) » in « ador[n]antes [se] feminas »; lezione accettata tuttavia da E. Sellers, *The elder Pliny's chapters on the history of art*, p. 72, ed anche da Amelung presso Thieme-Becker. *Künstlerlexikon* II, s. v. « Apelleas » (cf. lo stesso *Sculpt. d. Vat. Mus.* II, p. 541). L'età stessa, cui deve riferirsi l'operosità di questo scultore (autore dei carri di Kyniska, Pausan, V, 12, 5 e VI, 1, 6) è in contradizione con lo stile dei nostri bronzi: cf. Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler*, I, p. 287; Hitzig — Blümner ai ll. citt. di Pausania (vol. II, p. 353 e 532 sg.). E poi da qual uomo ragionevole (e Plinio era tale) potrebbe mai dirsi un *adornare se* il semplice e necessario atto del fermarsi l' abito, che fa l' una delle ragazze, e l' atto di alzare due lembi del rimbocco, che l'altra fa, e che non è certo un atto di chi si adorna? E le altre quattro, che non fanno nulla per mettersi addosso monili od altri ornamenti e nemmeno per vestirsi? Non sono (e ognuno lo vede) nè *adornantes se* nè *vestientes se*.

pochi la condividano) nel tempo stesso ch'egli validamente difendeva ed illustrava l'antica opinione che questi bronzi di Ercolano rappresentino fanciulle danzanti (1). Ma anch'egli errò credendo di dovere accettare e giustificare l'unione delle due ultime statue con le prime quattro, benchè le sue stesse parole ci rivelino il suo imbarazzo (2). Il vero è che i dati della scoperta, non che obbligare, vietano cotale unione, come già vedemmo. E questo va bene d'accordo con l'altro fatto non meno vero, che quelle due si distinguono dalle altre e fra loro stesse, non solo per l'idea, ma anche per certe qualità formali. Così, nelle prime quattro è uguale l'aggiustamento e lo stile delle vesti col *kolpos* visibile sotto l'*apoptygma* breve, nelle altre due quello manca e questo è più lungo; oltre a ciò la veste di colei che se l'affibbia, come se fosse di stoffa più greve, forma pieghe più larghe ed uniformi di quelle delle altre vesti, che s'increspano a cannelli più fitti e spesso suddivisi in due dorsi sottili; e ancor più semplice è il panneggiamento della più piccola fanciulla, che di più ha i sandali ai piedi, mentre tutte le altre sono scalze, e porta una capigliatura molto più morbida e più liberamente espressa che nelle altre cinque (3). Ma alla sua volta anche la pettinatura più artificiosa ed a grossi riccioli pendenti sulle guance della ragazza che si abbiglia si distingue non poco dalle chiome più raccolte ed ondulate delle prime quattro. Tutte queste diversità esteriori ci obbligano vieppiù a separare da queste le due statue predette; e poi nel modo più imperativo ci obbligano a ciò le diversità intrinseche di concetto: chè

fig. 5.
Statua di bronzo trovata ad Ercolano *(fot. Anderson)*.

(1) L'opinione, timidamente espressa dal Julius, sembra ancora mantenuta da W. Amelung e, in parte almeno, da H. Bulle: v. sotto p. 187 nota 8.

(2) Eccole: « Enfin les deux dernières, quoique ne partécipant pas au mouvement de leurs compagnes, peuvent être interpretées comme achevant de se préparer, et comme ayant trouvé place dans le groupe pour y introduire un peu plus de variété ». Anche Haussoullier, che ha scritto ivi stesso il testo alla tav. XXXIX, riproducente la ragazza che affibbia il peplo, credette pur questa una danzatrice.

(3) Differente anche la base, che è tonda.

l'una è immobile e tutta intenta a compiere il proprio abbigliamento e nessun altro pensiero si rispecchia nella sua faccia indifferente, l'altra è similmente diritta e ferma con le braccia e le mani aperte in atto di adorazione e con quell'espressione di stupore curioso nel volto, che è propria dell'età puerile. Se anche, pertanto, esse possano attribuirsi ad un medesimo periodo e ad una medesima scuola, non può dirsi nemmeno con certezza che siano opere di una medesima mano.

Liberate adunque dalla compagnia fastidiosa di queste, le altre quattro statue di fanciulle costituiscono, come ognuno vede, un tutto più unito ed omogeneo per la somiglianza delle chiome e delle vesti, per le corrispondenze negli atteggiamenti delle braccia e delle gambe e per la comune espressione quasi estatica dei volti con gli occhi alquanto sollevati e apparentemente fissi in un unico obbietto, che è facile pensare abbia ad essere l'imagine di una divinità. Appunto in questa unità di concetto e di forme e in questa armonia di gesti e di movenze ritmiche e misurate dobbiamo riconoscere l'essenza e il carattere di un χορός di greche fanciulle che danzano una danza religiosa, raffigurato in uno stile semplice e severo da un esimio artista di scuola dorica verso la metà del V secolo a. Cr.

fig. 6.
Statua di bronzo trovata ad Ercolano *(fot. Alinari)*.

Quel che infatti v'è di grave e di rigido in queste figure spetta solo in parte ai principii di quell'arte ancora non libera del tutto; il resto, anzi il più, deriva dalla natura stessa della danza rappresentata, che è una danza corale religiosa. Essa non ha nulla di comune coi volteggiamenti rapidi ed anche violenti di altre danze; ma è del genere di quelle « dai movimenti moderati e dal ritmo severo, che nei sacrificii accompagnavano il canto degl' inni. Questa sorta di danza grave e lenta era detta ἐμμέλεια, e talvolta le si dava anche il nome di χειρονομία, perchè le mani vi prendevano una parte maggiore che i piedi, e perchè consisteva sopra tutto in una serie di gesti e di pose (1) ».

Egli è precisamente quel che accade nel gruppo di Ercolano, dove vediamo le quattro ragazze lievemente mosse con passi brevi e appena percettibili ed atteggiate con gesti

(1) Rayet, l. cit. Cf. Lucian, *De Saltat.*, 16, per le danze congiunte agl'inni, detti perciò ὑπορχήματα.

varii ed espressivi, che non possono non essere, almeno in parte, rituali. La prima (fig. 1) diritta e ferma sul piede destro, col busto ed il capo eretti in avanti e col braccio destro levato in atto solenne di saluto o d' invocazione, muove e solleva alquanto il piede sinistro come per spostarlo in avanti o lateralmente, mentre, a secondare non senza grazia il passo, solleva con la mano sinistra un lembo del peplo: il suo movimento, come ben disse il Rayet, è di una fierezza superba e d'un'armonia indicibile. La seconda (fig. 2) fa coi piedi un movimento inverso e tiene la faccia non diritta davanti a sè come la predetta, ma rivolta un poco verso il suo lato destro, e accosta la mano destra all'anca senza tuttavia premerla su questa, anzi toccando appena un lembo della veste, e intanto agita le dita della mano sinistra, come per accompagnare coi moti di questa e dell'altra mano i moti cadenzati de'suoi piedi. La terza (fig. 3) corrisponde alla seconda per la posa ed un poco anche per il volgimento del capo, ma invertito, mentre con ambedue le mani tenendo i lembi estremi del rimbocco del peplo, lo agita e lo solleva al di sopra delle sue spalle. La quarta infine (fig. 4) è mossa ed atteggiata in maniera simile alla prima ed ha ugualmente gli occhi aperti e levati estaticamente, mentre alza sopra il capo il braccio destro gesticolando colle dita e tiene abbassato il sinistro, senza tuttavia afferrare, come quella, una parte della veste, ma muovendo anche le dita di quest'altra mano.

Ho fatto una descrizione particolareggiata delle quattro figure per costringere il lettore ad osservare con me ad uno ad uno tutti i punti più significativi di ciascuna, che certo furono molto superficialmente guardati da coloro che cercarono in queste figure un senso diverso da quello generalmente riconosciutovi. E credo che il lettore stesso, seguendomi, avrà compreso che quella sola è la giusta interpretazione e che le opinioni di coloro, che vollero in queste statue vedere imagini di donne o tutte occupate nel proprio abbigliamento o tutte avviantesi o stanti di già alla fonte, sono mere fantasie, che, oltre al non essere suffragate dai dati della scoperta o da attributi realmente esistenti, sono inconciliabili con gli atteggiamenti e coi gesti delle figure (1).

Al gusto sobrio ed austero di quell'arte che le ha prodotte basta quella lieve alterazione delle pieghe verticali delle vesti mediante la discreta flessione di una delle gambe, per accennare ai moti di una danza, tanto più se sia questa una danza corale e religiosa. Gli stessi limiti naturali delle arti figurative, che non sono il cinematografo e che di figure in moto non possono fissare nella materia più che un'unico momento, accrescono le difficoltà di questo problema, di guisa che non è da meravigliare, se nelle rappresentazioni di esseri danzanti, massime in opere di un'arte immatura, vediamo gli artisti essersi contentati di un moderatissimo accenno a ciò che costituisce la natura della danza. Così il

(1) Anche M. Emmanuel, *La danse grecque*, alle figg. 135, 138, 162, dà alcune di queste statue come tipi di danzanti che fanno anche gesti di rito, e tali le riguarda pure L. Séchan in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. *Saltatio*, p. 1034.

danzare delle Grazie nell'arcaico rilievo attribuito allo scultore Socrate (1) e il danzare delle Grazie stesse e delle Ore nei simiglianti gruppi espressi negli arcaizzanti rilievi della celebre ara Borghese (2) è, anzichè rappresentata, indicata appena dai loro brevi passi e dal modo come tengonsi per le mani o pigliano un lembo della veste o del manto: ciò che invece manca affatto nel gruppo delle Parche, che l'autore dell'ara medesima ha immaginato immobili. Nè tanta discrezione trovasi solo nelle opere dell'arte greca arcaica od in quelle che la imitano, ma altresì in molte dell'arte matura, come p. es., in un coro di Grazie e di Ninfe del medesimo Museo di Napoli (3) e in tanti altri rilievi che rappresentano le danze di tutte codeste divinità (4).

Da tutto ciò consegue che la significazione formale della danza nelle quattro Ercolanesi non solo è chiara in sè, ma corrisponde perfettamente ai principii dell'arte classica che le creò ed alle norme stesse della danza particolare che le fanciulle sembrano compiere. E questo concetto dell'artista si esprime, oltre che nelle pose, anche nei gesti delle statue, come dissi di già. Di questi gesti alcuni, come quello della mano sinistra nella fig. 4 e della mano destra nella fig. 2 possono essere generici e comuni ad ogni danza (ed infatti sarebbe facile indicarne molti esempi monumentali); ma il gesto della mano sinistra della medesima fig. 2 (che certamente non portava alcun oggetto e sembra agitare le dita secondo una mimica particolare) non può non essere un gesto rituale con significato suo proprio. Rituali e simbolici sono ancor più chiaramente i gesti della destra alzata sopra il capo nelle due figg. 1 e 4, come ci è provato, oltre che da ciò che ho detto nel mio precedente discorso (5), dai confronti coi gesti analoghi di una figuretta di bronzo trovata a Locri (6) e di una figura di donna che sembra fare atto di consacrazione o di scongiuro in una pittura di vaso (7). Così pure l'atto del sollevare una parte del vestimento, che si osserva nella fig. 3, non può essere considerato altrimenti che come un atto ritualmente significativo, dopo quello che ho detto su le danze sacre nel discorso medesimo (8). Le analogie che potrebbe alcuno addurre di altri monumenti (p. es.

(1) Helbig, *Führer*[3], n. 80; Baumeister, *Denkmäler*, I, fig. 411; Reinach, *Répert. de réliefs*, II, p. 357, 2.

(2) Baumeister, op. cit., III, fig. 2394-2396; Reinach (Clarac), *Répert. de la stat.*, I, p. 65 sg.

(3) *Guida Ruesch*, p. 50, n. 145; Reinach, *Répert. de reliefs*. III, p. 66.

(4) Cf. p. es. il rilievo in Villa Albani, Reinach, ibid. III, p. 135, 1, e quelli riportati in Roscher, *Lexikon der Mythol.*, I, p. 2731 sgg., III, p. 558, figg. 2 e 3. Anche in opere più tarde ritrovasi spesso la compostezza ed i motivi tradizionali come p. es. nelle lastre del Museo delle Terme: *Notizie*, 1908, p. 454; *Bull. d'arte*, 1910, p. 252; Reinach, ibid. III, p. 337, 1; cf. Helbig, *Führer*[3], n. 1525.

(5) V. sopra p. 161 sgg.

(6) *Notizie, Supplem.* 1913, p. 10 sg., fig. 11. Cf. il bronzetto, *Arch. Ztg.* 1880, tav. VI. p. 27 (Reinach, *Rep. st.*, II, p. 639, 4) creduta Canefora; meglio, forse, riscontro ionico alla dorica nostra fig. 1.

(7) Sta dinanzi ad una giovane accoccolata in una cerimonia che sembra di lustrazione o d'incantesimo; riprodotta in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire*, s. v. *Lustratio*, fig. 4686.

(8) Una statuetta che si conserva nel Magazzino Comunale in Roma (cf. Helbig, *Führer*[3], n. 1018) rappresenta una ragazza che con la mano sinistra si è già posta questa parte dell'abito sul capo. Il

della Nike marmorea arcaica del Campidoglio o della Nike in bronzo di arte libera del Museo di Napoli, che pur sono affini alle Ercolanesi e nelle quali il volo è assimilato alla danza) non sarebbero certamente idonee a spiegare quell'atto, che è molto differente da questi altri (1).

Dopo tutte queste osservazioni, che io ho stimato cosa utile di riunire a sostegno della tradizionale e ingiustamente combattuta interpretazione di queste statue di Ercolano, io spero che nessuno più dubiterà che ad esse convenga veramente e debba restare il nome di danzatrici. Chi forse attingeva materia ai proprii dubbii od ai proprii dinieghi dal pensiero che un tal nome esigesse movenze più libere e vivaci si sarà convinto, io spero, che quel suo pensiero non si conformava nè ai principii dell'arte cui spettano queste sculture, nè al carattere sacro della danza da esse rappresentata.

E questa convinzione potrà diventare in lui anche più solida, se rifletterà che l'arte sana, non solo quella degli antichi ma altresì quella dei nostri, non abusò del suo potere, neanche quando teneva la materia sommessa ad ogni suo talento, e che nell'esprimere i moti delle figure, fra cui quelli della danza, spesso si contentò di accenni discreti e contenuti, anche quando sembrava che il soggetto stesso la invitasse ad una vivacità di motivi. Basta per ciò dare uno sguardo alle figure molto composte di Salome danzante, dipinte da Andrea Del Sarto nel Chiostro dello Scalzo e dal Ghirlandaio nella Cappella di S. Maria Novella a Firenze (2): delle quali figure saprà ancor più valutare i pregi chi, avendo ve-

Bulle (nelle *Einzelaufnahmen* di Arndt-Amelung, n. 806 sg. p. 37) credette che ciò dia la spiegazione del motivo della nostra Ercolanese, in guisa che l'una e l'altra debbano intendersi espresse (a somiglianza di quella che si affibbia il peplo) in uno dei movimenti del vestirsi. Ma, di grazia, qual movimento? La verità è che la nostra Ercolanese fa atto di compiere ciò che si vede già compiuto nella statuetta romana (tanto simile ad essa anche per lo stile) e, meglio ancora, nel rilievo berlinese di Polissena (del cui carattere sacro dissi già alla p. 162) e nelle statue quasi contemporanee di donne oranti col manto ugualmente tirato sulla testa (Amelung, *Sculpturen d. Vatic. Mus.* II, p. 538, n. 352 e tav. LXX; Clarac-Reinach, op. cit. I, p. 565, 3; p. 460, 6: cf. Helbig, *Führer*[3], nn. 241, 1038, 1252). Ancor più errò l'Amelung che nella citata opera di Helbig n. 1018, oltre all'accordarsi col Bulle, affermò che tutte le statue di Ercolano rappresentano ragazze che sono occupate in vario modo a mettere in ordine le loro vesti; mantenne cioè l'idea errata di Julius.

(1) Per le due statue di Nike vedi Studniczka, *Siegesgöttin*, p. 14 sg., fig. 22 e 23 della tav. IV, e in Roscher, *Lexikon*, III, p. 334 sg., figg. 13, 14; Reinach, *Rép. de la statuaire*, II, p. 380, 4. Gli atteggiamenti di queste statue furono detti essere quelli di chi, calando dall'alto, tocca appena coi piedi la terra; a me sembra invece ch'essi s'identifichino con motivi di danza, più o meno impacciata secondo l'abilità degli artisti, che, non ancora idonei a rendere plasticamente il volo, usarono il ripiego di un movimento affine, siccome gli autori delle statue di Nike più arcaiche ricorsero al motivo del salto in profilo (impropriamente detto schema di corsa). Ecco perchè le quattro statuette di Nike nel trono di Zeus in Olimpia parvero a Pausania χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα. Cf. la statuetta nel loc. cit. di Roscher, p. 339, fig. 17; anche la statua di Paro, ibid., fig. 11 (cf. *Siegesgöttin*, p. 18) è, a mio avviso, concepita come danzante. Ancor più decisivo è il confronto del bronzo di Napoli con un altro in Reinach, op. cit. II, p. 402, 8. Del vero volo il primo esempio plastico è la Nike di Peonio.

(2) La Salome di A. Del Sarto ha anche gesti simili a quelli delle nostre figg. 2 e 4. Cf. con queste e con la fig. 1 anche il bronzetto in Reinach, op. cit. IV, p. 241, 7–8.

duto le movenze frenetiche della stessa Salome nell' omonima opera musicale di Riccardo Strauss, sentirà lo stridente contrasto che v' è tra la semplicità delicata di quelle opere e le torbide concezioni di un'arte decadente. Nè sono vani codesti confronti tra le arti del disegno e l'arte del teatro e della musica, perchè la vista di determinate rappresentazioni in atto può giovare a meglio intendere e giudicare motivi e forme apprestateci da quelle. E questo può dirsi appunto di certe ideazioni o ricostruzioni teatrali di danze religiose. Chi abbia veduto ed osservato p. es. la danza religiosa nella grandiosa opera « Mosè » di Gioacchino Rossini (danza fatta più di gesti e di pose che di moti della persona) sarà meglio preparato, io credo, a comprendere e gustare tutta la semplicità espressiva degli atteggiamenti delle Danzatrici di Ercolano. E ciò gli sarà ancora più facile, se egli avrà avuto altresì la fortuna, come l'ebbi io, di osservare nella realtà i moti ritmici e lenti di una di quelle temperate danze corali che si eseguono tuttora dalle donne di Grecia nelle campagne di Megara o di Eleusi, e che sono precisamente una sopravvivenza di danze antiche.

Noi possiamo dire adunque di possedere con queste statue di Ercolano una rara e preziosa rappresentazione monumentale di quelle danze corali elleniche, gravi e solenni, che più spesso si offrono agli occhi nostri da rilievi o da pitture di vasi, per lo più mediocri per arte e, comunque, incomparabili con queste stesse statue. Per la nobiltà dei concetti e delle forme e per l'armonica unione che si esprime nel loro aggruppamento, esse possono mettersi bene nel novero di quelle insigni statue antiche che Ateneo, opportunamente ricordato dal Rayet, ci dice che erano tanto ammirate per le loro pose e gesticolazioni, che le danzatrici del suo tempo ad esse s' ispiravano per imitarle (1). Che anche le statue di che ci siamo intrattenuti fossero tra le opere meglio pregiate dagli antichi (sebbene resti a noi ignoto il nome dell'artista egregio che le fece) ci è garanzia il fatto stesso che esse furono poste nella sua ricca ed eletta collezione da quel raccoglitore di buon gusto qual fu indubbiamente il proprietario della Villa Ercolanese; e questo ci è poi riconfermato dall'altro fatto, per sè stesso eloquente, dell'essersi scoperta recentemente in Roma una copia in marmo di una delle statue medesime (2). Le maggiori dimensioni di questa copia, unitamente ad altre ragioni, ci provano, come vedemmo, che i bronzi di Ercolano sono anch'essi copie di statue in bronzo, più grandi e più diligentemente lavorate, che esistettero altrove.

Giustamente osservò già il Comparetti (benchè egli pensasse che fossero le Ercolanesi gli originali stessi) che « queste statue di bronzo non furono fatte pel luogo ove furono trovate, e che esse sono assai più antiche che la villa stessa » (3). Io sono indotto a pensare, a cagione del loro carattere solenne e monumentale e del sentimento religioso

(1) Athen. XIV, 26. Il passo è riportato per intero dal Rayet.

(2) Cf. sopra p. 179.

(3) Op. cit., p. 12.

rivelato nei loro volti e nella loro azione, che queste figure stessero in origine come dono votivo in qualche santuario della Grecia. E per l'idea, lo stile e l'epoca di questo coro di fanciulle, onoranti con la loro danza un dio od una dea, io non posso fare a meno di paragonarle al coro dei trentacinque fanciulli, gettati in bronzo da Kalon eleo e dedicati dai Messenii di Sicilia, ed all'altro coro di molti fanciulli oranti, fatti parimenti di bronzo da Kalamis e posti dagli Agrigentini sul muro dell'Altis di Olimpia (1).

Quelle stesse *adorantes feminae* di Apellas, che sopra abbiamo avuto occasione di ricordare ed anche di distinguere dalle nostre Ercolanesi, possono ora tornare, non ad unificarsi, ma ad unirsi tuttavia con queste: sia per il loro carattere sacro, che, sebbene non sia formalmente quello medesimo delle quattro statue, nondimeno per un caso fortunato trovasi riflesso, con analogia più adeguata, in una di quelle due (fig. 6) che abbiamo separate dal gruppo e che è davvero un'*adorans femina;* sia anche per il loro numero, che può credersi non piccolo, se pure non comparabile con quelli degli esempi ora rammentati. Forse anche queste Danzatrici originariamente erano in numero maggiore delle quattro rinvenute in Ercolano, che potrebbero invero rappresentarci solo una scelta fatta dal proprietario della villa in un gruppo più ampio; e in tal caso io amerei figurarmele poste a guisa di un semicoro davanti ad un'ara o ad un idolo sopra basi messe a semicerchio, come le basi per le statue dei re di Argo e degli Epigoni nel sacro recinto di Delfi.

Anche gli originali delle due statue che abbiamo distinte dalle Danzatrici possono tuttavia supporsi dedicati similmente in un santuario. Certo in nessun altro luogo meglio che lì poteva stare, per l'idea che rappresenta, la piccola orante. Ma anche la ragazza che si aggiusta l'abito, nonostante la tenuità del soggetto, non parrebbe disdicevole a luogo sacro, se si pensi che agli dei si offerivano anche imagini esprimenti le più varie occupazioni della vita quotidiana e che, anzi, da alcuni non si è tenuta impropria al culto pubblico la nota statua della « Diana di Gabii », che rinnova con prassitelica leggiadria nel marmo il semplice motivo del bronzo ercolanese (2). Così nella comunanza del fine sussisterebbe tuttavia un legame comune a tutte le sei statue. Per questo, forse, ed anche per l'affinità dello stile l'antico proprietario, pur separando queste due statue dalle altre quattro delle Danzatrici, le collocò insieme con quelle ad ornamento del medesimo peristilio della sua villa magnifica.

LUIGI SAVIGNONI.

(1) Pausan. V, 25, 2-6.
(2) Cf. Collignon, op. cit., II, p. 283, fig. 144.

A PROPOSITO DI VNA NVOVA SCVLTVRA OSTIENSE

Nel retrobottega della terza *taberna*, cominciando dall'angolo nord-ovest, del teatro di Ostia, nello strato d' incendio, in un grande scarico, venne, alcuni mesi fa, alla luce un pregevole frammento di statua, pubblicato da Dante Vaglieri nelle Notizie degli Scavi (1), rappresentante un dèmone marino. Della scultura, alta, nello stato presente, m. 0,57, resta solo la parte superiore, pur questa danneggiata qua e là. Di essa disse il Vaglieri, che comunicò anche un giudizio del prof. Lucio Mariani. La fotografia mi dispensa da una minuta descrizione (fig. 1 e 2). Trattasi di un dèmone marino, di sesso femminile, nudo, tranne una piccola parte del mantello, conservata sulla spalla sinistra. Anzi possiamo chiamarlo subito una Nereide, perchè è caratterizzato dai capelli, attraverso i quali escono animali marini: due testine di delfino, cioè, sulle tempie e una coda dietro la nuca.

Questa Nereide è in preda a un'agitazione d'animo assai viva: nell'allungarsi del corpo, gettando indietro, con moto violento, la testa, nello sguardo supplice rivolto in alto, essa mostra un tentativo di liberarsi da qualcosa che la opprime e, nello stesso tempo, un dolore e una rassegnazione propria di chi sa che difficilmente potrà sottrarsi al suo destino. Un indizio assai importante ci è dato dalla schiena (fig. 3), che, nel suo stato di frattura, c' indica esser stata la figura non isolata in origine, ma aggruppata a un'altra, probabilmente un animale, come afferma il Vaglieri, o, dicendo meglio, un essere marino.

Le braccia della Nereide poi, da quanto si può argomentare dal poco che resta, dovevano esser tenute larghe, lateralmente. Il pensiero va quindi subito al noto gruppo della Sala degli Animali al Vaticano, di un Centauro marino che rapisce una Nereide, accompagnata da due eroti (2). Anche questa è, come la nostra, nuda, e soltanto un velo le scende lungo la schiena. Il movimento delle gambe nel nostro frammento ostiense non è comprensibile chiaramente da quanto resta. Quindi, come ipotesi, benchè non si possa escludere un aggruppamento diverso, come, per esempio il caso che la Nereide si afferri con un braccio al mostro che la rapisce, parmi possa affermarsi essere assai probabile, che il gruppo Vaticano ci dia un' idea abbastanza esatta di quello perduto.

(1) *Not. d. Sc.* 1913, fasc. 8, p. 312.

(2) W. Amelung, *Die Skulpt. d. Vatic. Mus.*, II, p. 386, n. 228, tav. XLIII.

Questo gruppo Vaticano, della cui autenticità ormai nessuno osa più dubitare, è giustamente assegnato dall'Amelung alla tarda età ellenistica, come dimostra il gioco minuto delle pieghe e l'atteggiamento teatrale delle figure.

Diversamente si presenta il caso per la nostra scultura, per la quale si offre il raffronto con alcuni insigni monumenti.

Fig. 1.

Anzitutto con l'Amazzone Borghese (fig. 4). Identica è infatti nelle due statue la trattazione del petto e dei seni, cosa resa anche più evidente dal fatto che la situazione analoga produce una mossa assai simile. Grande è la somiglianza dei due volti, per i grandi occhi infossati nell'orbita e circondati dalle grandi palpebre superiori, mentre quelle inferiori sono appena accennate, per la fronte alta e le gote tondeggianti. Uguale è la posizione della bocca semiaperta e la trattazione dei capelli che scendono liberi in ricciolini sulle tempie e così pure delle larghe pieghe profonde della stoffa del vestito, per quanto può osservarsi, nella statua Ostiense, del frammento del mantello sulla spalla sinistra.

Inoltre tra la Nereide e l'Amazzone deve notarsi uno stesso grado di evoluzione nel tentativo dell'artista di esprimere il sentimento di un essere che affronta riluttante e pur rassegnandosi, la sorte che gli prepara il suo destino, adoperando mezzi semplici ed eccellendo specialmente nell'espressione del supplice sguardo.

Stilisticamente e psicologicamente dunque la statua Ostiense deve classificarsi insieme con l'Amazzone Borghese e con quel gruppo di sculture che con questa strettamente si collegano. Infatti con una di esse, la Erinni addormentata della Collezione Buoncompagni–Ludovisi, al Museo delle Ter-

me (1), ha una grande somiglianza. Prescindendo dal naso, restaurato nella Erinni, sono evidenti — a quanto parmi — ad onta della grande diversità del soggetto che ci presenta in un caso una figura in violenta commozione e una dormente nell'altro, i rapporti sia nella conformazione cranica, nell'occhio profondo, nelle labbra semiaperte, sia specialmente nei capelli trattati a grandi ciocche scomposte.

Con un'altra celebre statua però la nostra scultura ha d'altra parte molti punti di contatto, con la Menade di Dresda, attribuita dal Treu a Scopa (2) (fig. 5 e 6). A ciò pensò subito il Mariani, e, se confrontiamo infatti le due statue, come ho potuto fare io per la prima volta sui calchi posseduti dal Museo dei Gessi della R. Università di Roma (3), dai quali sono tratte le nostre fotografie, è impossibile negare la grande parentela esistente nella conformazione del nudo, il petto specialmente, nella testa, nella trattazione delle chiome. Forse però nella statua Ostiense scorgiamo un artista che mostra appartenere a una fase un po' più severa. Le pieghe sono infatti più larghe, i capelli meno ammassati; ma soprattutto manca in essa quel *pathos* sfrenato che caratterizza la Menade di Dresda, che la pervade in tutta la sua superficie e non è, non può essere soltanto prodotto della diversa situazione; ma deve proprio indicare una tendenza di animo più esagerata nella rappresentazione delle passioni.

Fig. 2.

Un ultimo confronto si può infine fare con quella notevolissima opera che è il Tritone del Museo Vaticano in cui l'Amelung (4),

(1) Helbig-Amelung, *Fuhrer*[3], II, p. 95, n. 1301; Springer-Michaelis-Della Seta, *St. d'Arte* I, p. 580.

(2) Treu in *Mélanges Perrot.*, p. 317 seg.

(3) Quello della Nereide fu offerto in dono dalla Direzione degli Scavi di Ostia, per opera del dottor Guido Calza, Ispettore agli scavi, alla cui amichevole solerzia, si rendono qui vivissime grazie.

(4) W. Amelung, *op. cit.*, II, p. 418, n. 253.

vede una somiglianza con le sculture dell'età pergamena, persistendo, anche recentemente, in un'ipotesi che un esame attento delle figure porta ad escludere. Le somiglianze non si limitano solo alla trattazione dei capelli, che cadono in un bel disordine o in quegli elementi non umani, come le orecchie del Tritone, i delfinetti (1) delle chiome della Menade; ma nella stessa ispirazione dell'opera e specialmente nello sguardo alzato al cielo.

Siamo dunque in presenza di un'opera che, mentre offre stretti rapporti di somiglianza con l'Amazzone Borghese e anche con la Erinni Buoncompagni (benchè qui si tratti della sola testa) si avvicina moltissimo, per stile e per anima alla Menade di Dresda.

Fig. 3.

Stando così le cose, la nostra statuetta viene a porre spontaneamente ancora una volta la questione a quale scuola artistica debba attribuirsi questo gruppo di sculture. Fulcro ne è sempre la Menade. Il Mariani, per esempio, afferma giustamente che, se l'attribuzione di questa a Scopa dovesse accettarsi, la Nereide potrebbe riprodurre una figura del grande gruppo statuario marino di Nettuno con Tetide e Achille, con Tritoni e Nereidi ed altri mostri, opera celebre del maestro di Paros, portata a Roma e collocata davanti al tempio di Nettuno da Gneo Domizio Enobarbo (2).

Ora a nessuno verrà in mente di negare l'influsso di Scopa in questa serie di opere d'arte; ma l'ipotesi del Treu, basata specialmente sulla descrizione di Kallistratos (3) benchè accolta da molti, tra i quali A. Furtwängler e F. Studniczka (4) non è tale da essere accettata senza discussione. Anzi fu subito combattuta da Emanuele Löwy, che per primo dimostrò essere la Menade intimamente connessa col gruppo detto « Pasquino » e con tutto quell'insieme di sculture del primo secolo ellenistico (III sec. a. C.) tra le quali sono appunto l'Amazzone Borghese e il

(1) Questo motivo sarà poi assai amato nell'età posteriore ellenistica, come, ad esempio, nell'erma di divinità marina, della Sala Rotonda dello stesso Museo Vaticano (Helbig-Amelung, *op. cit.*, I, pagina 197, n. 296).

(2) Plin, *N. H.*, XXXVI, 26 = Overbeck, *Schrift.*, 1175.

(3) Kall., ed. Reisch et Schenkl, p. 48, 24 (= 423, 25).

(4) A. Furtwängler in *Berl. phil. Wochenschr.* 1903, p. 753; F. Studniczka, *Kalamis*, p. 37.

Tritone Vaticano (1). E infatti in tutte queste sculture il *pathos* di Scopa si manifesta ben diversamente che nelle opere certe del Maestro, come i frammenti di Tegea o anche in quelle soltanto a lui assai prossime, come la stele dell' Ilisso. Basti, ad esempio, un confronto tra l'anima serena del Meleagro e quella agitatissima della Menade: diversità che, ripeto, la differenza del soggetto non riesce davvero a spiegare.

Tutto questo gruppo di sculture da noi nominato rivela dunque un passo assai più inoltrato nelle direttive seguìte da Scopa. Appartenenti alla corrente artistica da lui iniziata, possiamo, anzi dobbiamo dirle, sue no. Un'altra generazione deve essere sorta, un altro indirizzo deve essere stato assunto dall'arte greca, perchè possano prodursi opere nelle quali si manifesti già pienamente tutta quella trasformazione subìta dall'anima ellenica, profondamente mutata dalle vittorie di Alessandro e dai contatti col mondo orientale.

Fig. 4.

Queste ragioni potrebbero, per il loro stesso carattere generale, farmi credere ormai ozioso il discutere l'attribuzione o no a Scopa della Menade di Dresda; ma essendo stata la questione di nuovo aperta da una recente pubblicazione (2), non sarà inutile esaminare brevemente le ragioni addotte, prima di determinare quale importanza abbia la nuova scultura Ostiense nella serie di quelle della prima età ellenistica.

Il Neugebauer infatti dedica alla Menade un intero capitolo nella sua pregevole monografia pubblicata l'anno passato. I termini della questione stavano come li abbiamo accennati, anzi, nessuno negando che il Pasquino sia opera ellenistica (3), dai molti che

(1) E. Löwy, *Sculture ellenistiche*, in *Ausonia*, II, p. 77 seg.

(2) K. Neugebauer, *Studien über Skopas*, Lipsia, 1913.

(3) K. Neugebauer *op. cit.*, p. 51, n. 3.

ammettevano il riavvicinamento del Löwy, veniva necessariamente ad abbassarsi la data della Menade di Dresda, cosicchè F. Hauser propose di riconoscere una vera derivazione dell'opera di Scopa in una delle figure di un'ara funeraria romana (di Vibia Pythias) della Gliptoteca di Ny-Carlsberg (1). Il Neugebauer invece ritorna alla prima idea del Treu, studiando però di nuovo il monumento sotto i suoi varî aspetti: soggetto, vestito, movimento, stile, relazione con le fonti letterarie, e con questo viene alla conclusione che l'attribuzione a Scopa debba considerarsi accertata. Gli argomenti che egli adduce, prescindendo dal soggetto, che nessuno ha messo mai in discussione, sono i seguenti:

a) La Menade ha rapporti con opere certamente del IV secolo, come due vasi dipinti (2) e più ancora, sia nel movimento che nel panneggio, con la nota figura del fregio del Mausoleo (3), mentre è più antica del Pasquino e della Menade di Berlino (4) o dell' Ifigenia di Ny-Carlsberg (5).

b) Le somiglianze della testa *d* di Tegea (ora a Pialì) (6) con quella della Menade sono grandi, mentre pure tutte le caratteristiche somatiche di questa sono proprie di Scopa.

c) Le dimensioni stesse della copia esistente dimostrano essere stato un celebre capolavoro.

d) La descrizione di Kallistratos si accorda benissimo con la statuetta di Dresda.

A tutte queste osservazioni si può rispondere: è vera la somiglianza con le figure dei vasi e del rilievo del Mausoleo; ma ciò che vuol dire? La pittura e il bassorilievo, in generale, precedono la statuaria nella creazione dei tipi (7). È dunque soltanto un *terminus post quem* da servire, nel caso, piuttosto di conferma a una datazione un po' posteriore della statua.

Del resto lo stesso Neugebauer nota perfino che, per lo scoprimento totale del sesso, la Menade è di tipo più evoluto dell'Amazzone del fregio del Mausoleo. E poi non si trova forse in altre lastre di questo una figura (n. 1022-77) analoga all'Amazzone Borghese, una terza (n. 1008) somigliantissima al Persiano combattente del tesoro ateniese di Attalo (8) senza che a nessuno venga in mente di attribuire le due opere a uno stesso autore?

(1) Nel commento alla Tav. 599 della raccolta di monumenti greci e romani del Brunn-Bruckmann; V. Altmann, *Grabaltäre*, p. 273 e fig. 205.

(2) Piede dell' anfora di Meleagro a Berlino (*Vasensamml.* 3258 = Gerhard *Apul. Vasenb.* Tav. X); frammento di Pietroburgo (*Comptes-rendus* 1860 Tav. 3 = Reinach, *Rép. Vas.* I, 4, 3).

(3) Fig. 58 della lastra 1020-21 (*Antike Denkm.* II, Tav. 17, p. 58).

(4) Collignon, *Hist. sc. gr.*, II, p. 601, fig. 318.

(5) *Bull. Com.*, XIV, Tav. 14, 15: Studniczka in *Festbl. zum Winkelmannstage*, 1912.

(6) Neugebauer *op. cit.*, Tav. III, 1, 2.

(7) Ciò rende dunque almeno incerto il confronto colla statua di giovane, trovata a Epidauro (A. Furtwängler in *Sitzungsb. der bayer. Akad. d. Wissensch.*, 1903, pag. 439, fig. I) perchè, se pure ci sono delle somiglianze, deve considerarsi, come del resto lo stesso Neugebauer ammette, che si tratta di un'opera che per la posizione della figura stesa in terra, ha assai più del rilievo che della statua. (Cfr. Neugebauer *op. cit.*, Tav. V).

(8) Cfr. E. Löwy, *Lysipp*, pag. 29 nota 32; *Ausonia* II, p. 77 scr. cit.

Quanto al Pasquino, il Neugebauer lo assegna alla stessa età in cui lo mette il Löwy, e allora deve naturalmente trovare una diversità nell'insieme della figura e particolarmente nel concepimento delle pieghe della Menade e perciò credere quello posteriore a questa. Ma forse egli non ricorda abbastanza, che il caso è lo stesso di molti confronti, come quelli da me fatti, e che non si tratta di due copie di una stessa statua da esaminare piega per piega; sì di due opere di situazione certo analoga; ma profondamente diversa, di una figura ferma cioè e di una danzante, di un uomo e di una fanciulla. Le sue osservazioni perciò non attenuano punto la profonda somiglianza notata tra le due

Fig. 5.

Fig. 6.

statue, che devono riconoscersi unite da uno stesso sentimento e prodotto di una stessa scuola artistica e della psicologia di una stessa età.

Il confronto con la Menade di Berlino e l'Ifigenia di Ny-Carlsberg non mi pare neppure convincente, perchè il ragionamento del Neugebauer, nel caso, andrebbe capovolto. Convengo infatti perfettamente che in esse abbiamo due prodotti di scuola lisippea (1); ma un esame attento dei monumenti, quale io potei fare sui calchi del Museo dei Gessi di Roma, parmi, per la compostezza del ritmo, la costruzione della figura e il cadere delle pieghe, dover portare alla conclusione che in queste due sculture noi abbiamo opere di

(1) Tanto che da alcuni si è giunto persino a creder la Menade di Berlino la *temulenta tibicina* di Lisippo (v. Studniczka, *Siegesgöttin*, p. 24).

uno stadio probabilmente anteriore alla Menade di Dresda; ma che mai e in nessun caso può essere posteriore; mentre l'osservazione del Neugebauer, della somiglianza con il Pasquino (1), anzichè abbassare l'età della Menade di Berlino, rialza quella del noto gruppo di Roma.

Ma poi il Neugebauer in questa sua analisi, in questi suoi minuti confronti, si è mai posto il quesito fondamentale, risolto il quale, tutto diviene secondario, se ci sia un termine, indietro del quale non possiamo andare, nella fissazione della scuola della nostra Menade di Dresda? Se insomma una figura come questa possa concepirsi creata prima di Lisippo o anche contemporaneamente a lui? Rare volte – parmi – noi troviamo un monumento di cui la tridimensionalità è più accertata ed evoluta. L'innovazione Lisippea, che i più ammettono ormai come provata, è un punto troppo fisso nella storia dell'arte per prescinderne nell'esame di un'opera. Non bisogna anche in un caso in cui compariscono le caratteristiche particolari dell'arte di Scopa, trascurare l'osservazione se la statua studiata non nei suoi particolari, ma nell' insieme della sua concezione, non ne abbia poi altre di età posteriore, decisive per la sua datazione.

Le somiglianze perciò con la testa di Pialì sono in gran parte vere: ma insufficenti. Scopa ormai aveva impresso nell'arte greca un'orma che nulla poteva cancellare, tanto che si scorge in gran parte dell'arte ellenistica e in tutta quella pergamena. La Menade di Dresda infatti ha veramente nello sguardo le caratteristiche del Maestro. Ma qua – ripeto – si tratta di confrontare tutta la statua. E ciò senza dimenticare la differenza tra l'aspetto severo dell' Eracle e la Menade tutta pervasa dalla manìa bacchica, differenze non solo formali, ma di temperamento; mentre dobbiamo notare che il caso ha aumentato di molto la somiglianza, con un' identica frattura del naso e di parte del volto.

Non discuto neppure sull'argomento delle dimensioni, perchè nessuno ci dice che una scultura ellenistica non possa essere stata celeberrima, ed è inutile enumerare i rimpiccolimenti delle opere di Mirone, Fidia e così via, quando si è costretti a citare una riduzione proprio del Pasquino (2).

Resta dunque la descrizione di Kallistratos. Ora qui l'autore si occupa principalmente di combattere l'ipotesi, da me citata, dello Hauser. Ma, ammesso pure – non essendo questo il momento di discutere il quesito – che la figura di Ny-Carlsberg sia di tipo più progredito di un'opera d'arte di Scopa, resta sempre incontrastabile il fatto che solo una figura di quel tipo e non mai quella di Dresda può rispondere alla frase di Kallistratos: ἀνεῖτο δὲ ἡ κόμη ζεφύρῳ σοβεῖν καὶ εἰς τριχὸς ἄνθησιν λίθος ὑπεσχίζετο (423, 16): Il Neugebauer ne sente tanto il bisogno che discute lungamente sul testo, per venire alla conclusione più grave per lui: che il retore spesso non badando che alla vacua sonorità della frase, non cura la precisione della descrizione, tanto da rendere in maniera grottesca la pura giovanile bellezza del

(1) Neugebauer *op. cit.*, p. 55.

(2) Neugebauer *op. cit.*, p. 61.

Kairos di Lisippo e da affermare nientemeno che l'ondeggiare della barba nascente! Ma allora che valore ha più tutta la descrizione stessa? che importa dire che la frase χεῖρας ἐνεργοὺς ἐπεδείκνυτο non contraddice col movimento delle braccia della Menade di Dresda? che bisogno c'è di discutere lungamente sulla posizione e la natura dell'attributo da lei portato? (1) La conclusione invece non può essere espressa che dal dilemma: o Kallistratos descrive fedelmente, e allora ci sono delle gravi ragioni contrarie all'identificazione della statua di Dresda con la Menade di Scopa e dobbiamo convenire che il rilievo di Copenhagen ce ne ha conservato una copia, forse un po' libera, ma sempre assai vicina; o invece ci sono dei gravi motivi per sostenere, come fa il Neugebauer, che Kallistratos stesso adorna di fiori retorici le sue descrizioni e che d'altra parte un motivo di chiome come è quello descritto non è compatibile col tempo di Scopa, ma comparisce solo in età posteriore, e allora ogni valore della descrizione stessa cade. Kallistratos insomma ci darebbe poco più che la notizia che Scopa aveva fatto una Menade danzante, e la sua descrizione sarebbe non solo inesatta, ma gravemente inquinata dal ricordo di opere posteriori.

Allora parmi doveroso giungere alla conclusione essere necessario studiare la pregevolissima scultura di Dresda in sè e classificarla con i mezzi di cui dispone la odierna critica archeologica, senza farsi influenzare dal miraggio di una grande identificazione. Dove poi questo spassionato esame stilistico, secondo me, conduce, mi pare di aver già detto chiaramente e parmi dover concludere, che il sottile ragionamento del Neugebauer non riesce ad intaccare in nulla le conclusioni a cui giunse il Löwy, poichè tutte le pregevoli ragioni da lui addotte, anche prese nel loro insieme, non sono tali da scuotere le due affermazioni fondamentali: la Menade di Dresda è un'opera di concezione puramente ellenistica; la statua che più le somiglia è il cosiddetto Pasquino.

*
* *

A questo punto è giusto ritornare alla nostra Nereide Ostiense, che parmi venga a gettare nuova luce e a portare un'inattesa conferma. Lo stesso legame infatti che il Löwy vide tra la Menade e il Pasquino, noi abbiamo – spero – dimostrato esistere tra la Nereide e l'Amazzone Borghese da un lato, tra la stessa Nereide e la Menade di Dresda da un altro. La Menade di Dresda quindi, per mezzo della nuova statua, viene strettamente a collegarsi con l'Amazzone Borghese. Ora la somiglianza di età e di scuola di questa con il Pasquino è cosa da tempo riconosciuta e menzionata persino nei manuali di storia dell'arte (2). Perciò viene sempre più a confermarsi, che un nesso multiplo e intimo collega

(1) A questo proposito si può anche aggiungere che parmi assai ardito dire senz'altro che la figura portava veramente una δορκάς, quando dell'attributo resta tanto poco da doversi perfino risolvere il quesito, se questo attributo ci fosse o no!

(2) Springer–Michaelis–Della Seta, *o. c.* p. 328. Vedi per tutti: Löwy *scr. cit.* in *Ausonia* II, p. 81 sg.

tra loro tutte le sculture del gruppo, nel quale viene ad esser la Menade. Se nessuna di queste è di Scopa, c'è in tutte grandemente la sua influenza e anzi, la Nereide, può essere considerata come la prima derivazione ellenistica di quella divinità marina, il cui creatore fu appunto il grande di Paros, venendo poi, insieme con la Amazzone, a porsi cronologicamente al principio di questo insieme, elementi più sviluppati del quale sono la Menade di Dresda, il Tritone, il Pasquino.

Nè questo è tutto, perchè la statua viene a dare nuova luce anche riguardo alla difficile questione dei modelli dell'arte pergamena.

I rapporti di questa con le statue del gruppo da noi studiato sono chiari, prova ne sia il fatto che lo stesso Pasquino e il Tritone furono – a torto – considerati da qualcuno di questa scuola (1), mentre ne segnano solo il punto di partenza. Ora confrontando la Nereide con la Ge dell'Ara di Pergamo (2) noi avremo un altro importante anello di questa catena. Il tipo è assai simile; ma lo stile profondamente diverso: nei capelli che cadono in larghe trecce, nell'espressione della faccia, nelle pieghe, noi scorgiamo uno spirito nuovo. Gli elementi che nella Nereide sono ancora incerti, nella Ge si sono manifestati in tutta la loro forza, mentre sono comparse quelle tendenze barocche che ci avvertono avere l'arte ormai iniziato la sua gloriosa, ma inevitabile decadenza.

Questa scultura di Ostia, in sè modesta, non molto fine e assai danneggiata, viene perciò a occupare un posto notevole nella storia della scultura greca, conservandoci in copia, probabilmente assai rimpiccolita, una delle concezioni più belle del principio dell'età ellenistica.

G. Q. GIGLIOLI.

(1) Per il Pasquino v. Biénkowski. *Gallier in d. Kunst*, p. 17; Arndt, *Glypt, Ny-Carlsb*, p. 159.

(2) *Altertümer v. Pergamon*, III, 2, tav. 12; 28, 2.

VN PICCOLO FEVDO NAPOLETANO NELL'EGEO

(L'ISOLETTA DI CASTELROSSO, ORA KASTELLÒRIZO)

La più piccola e la più meridionale delle Sporadi, situata — alquanto lungi dal gruppo delle rimanenti isole — presso le spiaggie della Licia, fu anticamente denominata Μεγίστη. Ma i navigatori occidentali, per le arrossate rupi del promontorio su cui sorge la sua rocca, la dissero invece Castelrosso (1), Castelrugio o Castelruzo: donde senza dubbio deriva anche l'attuale nome di Καστελλόριζον (2). I Turchi la chiamano Meis Adassi.

Dai tempi più antichi, di cui le epigrafi elleniche ci tramandano memoria, fino all'evo medio, l'isolotto pare seguisse costantemente le sorti politiche di Rodi, da cui dipendeva (3).

Quando il 22 giugno 1306 i Cavalieri dello Spedale, che da Gerusalemme erano riparati a Cipro, salparono da Limisso per quella impresa che doveva loro assicurare per più di due secoli il dominio di Rodi e delle Sporadi all'intorno, lo scoglio di Castelrosso costituì la prima loro conquista (4).

(1) Intorno alla erronea opinione che il nome di Castelrosso abbia a derivare da uno stemma del grammaestro di Rodi Gianfernando Heredia scolpito su quella rocca, cfr. G. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier de Saint Jean de Jérusalem*. Rome, 1900, pag. 179, nota. — Del resto del nome di Castelrosso si trovano testimonianze nei portolani del secolo XIV, anteriormente al magistero dell'Heredia.

(2) A tacere di tutte le opere di indole più generale, trattano particolarmente della sola isoletta gli scritti seguenti:

'Α. Σ. Σπυρίδου, Ἡ νῆσος Μεγίστη (Παρνασσός, IV). Ἀθήναις, 1880.

'Α. Σ. Διαμαντάρα, Ἡ νῆσος Μεγίστη. Ἀλεξανδρείᾳ, 1894.

'Α. Σ. Διαμαντάρα, Ὀλίγα περὶ τῆς ἐν Μεγίστῃ μονῆς τοῦ ἁγίου Γεωργίου (Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος, V). Ἀθήναις, 1897.

Vari altri articoli dello stesso autore nella rivista locale Ἡ Φιλία.

'Α. Σ. Διαμαντάρα, Ἔγγραφα χριστιανικὰ καὶ ἐπιγραφαὶ χριστιανικαὶ τῆς νήσου Μεγίστης (Δελτίον τῆς ἱστορικῆς ἑταιρίας, VI). Ἀθήναις, 1902.

'Α. Σ. Δ[ιαμαντάρα], Πατριογραφία ἤτοι τοπογραφία τῆς νήσου Μεγίστης. Ἀλεξανδρείᾳ.

Sulla storia dell' isola verrà tra breve pubblicato un esauriente studio dallo stesso autore.

(3) Parecchie delle notizie che seguono mi vennero gentilmente suggerite dal medesimo prof. A. S. Diamantaras, il quale a sua volta ne ebbe l'indicazione da F. W. Hasluck.

(4) C. Torr, *Rhodes in modern times*. Cambridge, 1887, pag. 10.

Da allora in poi è a credersi che l'isoletta restasse durevolmente in loro mani (1). Ma nel 1440 il soldano d'Egitto, in guerra cogli Spedalieri, rivolte le navi contro Castel-

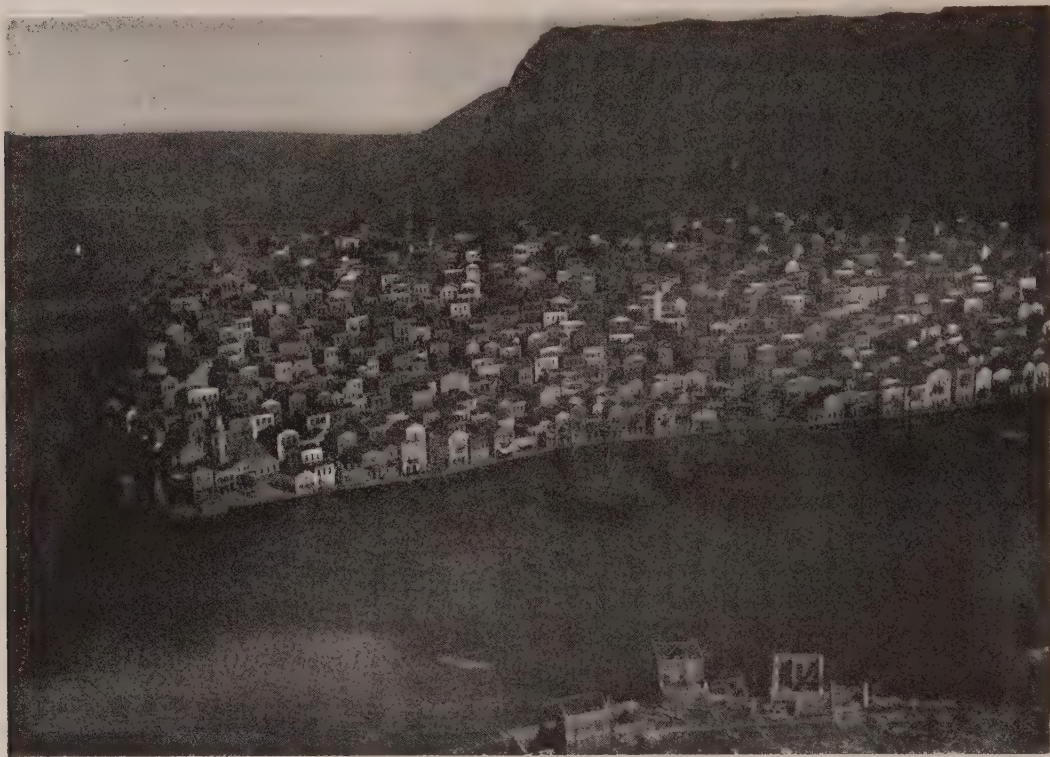



Fig. 1. — Castelrosso - Panorama.

(1) Di fatti il 1º marzo 1383 il Capitolo degli Spedalieri decretava di confinare i Cavalieri indegni o a Castelrosso o in altre fortezze delle isole di Rodi e di Langò (I. Bosio, *Dell' istoria della sacra religione di S. Giovanni Gierosolimitano*. Roma, 1630, vol II, pag. 135). — Del resto un viaggiatore del 1395 così parla di Castelrosso: « *Illec audit Chastel Rouge nous fist le chastellain, qui est ung des freres de Rodes, tresbonne chere . . . Le Chastel Rouge est ung tresfort chastel, bel et bien assis sur une haulte mantagne de roche, toute environnée de la marine . . . Et sont demorans en icellui chastel bien lx conduits de Gregeois, qui labeurent et ahenent autour d'icellui chastel et font le sel rouge sur la marine* ». (F. Bonnardot et A. Longnon, *Le saint voyage de Jherusalem du seigneur d'Anglure*. Paris, 1878, pag. 90; cfr. pag. 10 e pag. 145 nota). (Cfr. pure F. W. Hasluck, *Depopulation in the Aegean Islands*, in *Annual of the British School at Athens*, XVII. London, 1911, pag. 166). — E più tardi, verso il 1419-1425, un altro viaggiatore, pur equivocando tra Castelrosso e gli scogli di Chelidonia, posti alquanto più ad oriente, così si esprime: « *Et de Rodes en hors, pour aller en Jherusalem, vait on en l'isle de Quiridon où a C milles, qui est des freres de Rodes, et là est Chastel Rouge, laquelle ysle est très mal habitée de gens et de Grecz* ». (H. Moranvillé, *Un pélerinage en Terre Sainte et au Sinaï au XV siècle* in *Bibliothèque de l'école des Chartes*, LXVI. Paris, 1905, pag. 79).

rosso (1), riuscì agevolmente a saccheggiar quella terra, distruggendo le chiese dedicate al culto cristiano e riducendo tutto a desolazione (2).

Fig. 2. — Castelrosso - Panorama.

Lo scoglio restò allora per qualche tempo abbandonato: finchè su esso ebbe a porre gli occhi Alfonso d'Aragona, re di Napoli; ed il papa — cui spettava l'alta supremazia

(1) Una lettera del granmastro Lastic, in data 20 settembre 1440, raccomanda agli abitanti di Lindo, nell' isola di Rodi, di accorrere alla difesa dello scoglio: Γνωστόν ἐστιν ἅπαντας ὅτι ὁ Σουλτάνος τοῦ Κάϊρος οἱ Σαρακινοὶ πολεμίζουν τὸ κάστρο μας Μεγιστῆς, νὰ τὸ πάρουν (F. Miklosich et J. Müller, *Acta et diplomata graeca res graecas italasque illustrantia*. Vindobonae, 1865, pag. 283).

(2) In altra sua lettera del 6 novembre 1440 lo stesso granmastro scrive al castellano di Emposta, per narragli come il Soldano avesse spedite 19 triremi e molti soldati, « *primo ad Castrum Rubrum, insulam nostram, ubi varias iniurias intulerat, ecclesias . . . circumcirca per insulam situatas locis campestribus et quasdam barcas in portu existentes concremaverat.* (S. Pauli, *Codice diplomatico del sacro militare ordine Gerosolimitano.* Lucca, 1737, vol. II, doc. CII, pag. 121; cfr. pure Bosio, *Historia* cit., vol, II, pag. 214). Anche un'altra fonte del 1452 così descrive l' impresa del Soldano: « *Fist par ses admiraulx assaillir et prandre le Chastel Rouge, qui appartenoit au maistre de Roddes, l'a fait abatre et mené prisonniers les souldoiers d'icellui en Surye* ». (Ch. Schefer, *Le discours du voyage d'Oultremer prononcé en 1452 par Jean Germain* in *Revue de l'Orient latin*, III, 2. Paris, 1895, pag. 326).

sui Cavalieri di Rodi — ne assecondò volentieri le aspirazioni: « *Cum itaque*, dice la bolla di Nicolò V del 6 ottobre 1450, *fide dignorum relatione perceperimus iuxta insulam Rhodi esse aliam parvam insulam, incolis et habitatoribus penitus viduatam, in qua quoddam oppidum quondam Castrum Rubeum nuncupatum, ad Hospitale sancti Johannis Jerosolymitani pertinens, cuius aedificia, turres et structurae per Teucros et Saracenos aliosque Christiani nominis hostes diruta et solo aequata sunt, nec spem nullam esse quod Hospi-*

Fig. 3. — Castelrosso. - Le roccie del castello (verso greco).

tale illorum reparationi intendere possit, immo periculum maximum imminere ne Teucri et Saraceni, qui totam illam oram maritimam singulis annis, modo classe, modo copiis pedestribus, hostiliter discurrunt, dictam insulam occupent et castrum ipsum reaedificent, quod propter loci et situs opportunitatem maxima damna circumvicinis locis Christianorum et maxime Rhodiis inferre posset; e contra vero, si dictum castrum per aliquem potentissimum principem christianum reaedificeretur et muniretur, magna exinde praesidia Christianis adversus Crucis Christi inimicos parari possent, nam, cum eadem insula portum in mari habeat, classis Christianorum tuto se ibi recipere posset et insula ipsa populo et habitatoribus foecundaretur », ed avendo saputo il papa che re Alfonso avrebbe allestita una spedizione contro i Saraceni, se gli fosse stato concesso il dominio dell'isola, « *eidem regi*

concedimus ut dictum castrum reaedificare et insulam hominibus et habitatoribus foecundare ispsumque castrum et insulam tamquam dominus libere et licite possidere possit, quamdiu suae Celsitudini videbitur et placebit » (1).

Forte di tale concessione, re Alfonso si dispose senz'altro ad effettuare il suo divisamento. Laonde il capitano aragonese Bernardo di Villamarina, dopo avere contribuito a difendere Cipro contro il signore di Scandaloro, rivolse le prore su Castelrosso; e, « *parendogli che quell'isola fosse molto commoda et a proposito per le sue facende, senza far di ciò motto alcuno al grammaestro nè alla Religione, cominciò a far riedificare il castello che ivi era stato dall'armata del soldano già settant'anni prima rovinato, quando andò all'assedio di Rodi* ». Evidentemente gli Spedalieri non avevano però ancor saputo nulla della concessione di Nicolò V; ed il grammaestro, giustamente impensierito di quella impresa, si affrettò a mandare a Castelrosso fra Pietro Cariol, commendatore di Monferrato, con incarico di dissuadere il Villamarino dal suo proposito e di accingersi egli stesso al risarcimento del castello, e con mandato, nel caso di resistenza del capitano aragonese, di protestare energicamente per il creduto sopruso (2).

Come andassero a finire le cose, precisamente non sappiamo. È lecito arguire però che, chiaritosi l'equivoco, gli Spedalieri si sottomettessero alla volontà del pontefice e rilasciassero senz'altro l'isolotto al re di Aragona. Il vescovo di Saintes, viaggiando per l'Egeo nel giugno 1461, poteva scrivere infatti: « *Vigesimatercia navigavimus continue et transivimus ante Castrum Rubeum, quod fuit alias in dominio Rhodorum, nunc in manu Cathalanorum* » (3). Nè dissimilmente, quand'anche con minor evidenza, si esprimeva un pellegrino tirolese del 1470: « *Item am Erichtag* (31 luglio) *höten wier pisz ain fösperzeit nit wint; und furen an der Türggey hin, und für ain intzl: darin wonndt ain her, genannt Carmair. Desselben ist die intzl und ist mit der verpintnus mit dem hochmaister von Rodes* » (4). Ma più esplicito è in compenso, di questo medesimo tempo, Anselmo Adorno: « *Van daer quamen vij an een eyland toebehoorende den coninc van Napels, jnt welke staet j wel scoone casteel gheheeten Casteel Rouge, daer up dat hij vele saudeniers houd jeghens de Turcken die daer omtrent wuenen* » (5).

(1) Pauli, *Codice* cit. doc. CX, pag. 130; cfr. pure O. Raynaldi, *Annales ecclesiastici*. Lucae, 1752, vol. IX, pag. 558.

(2) Bosio, *Historia* cit., vol. II, pag. 238.

(3) C. Couderc, *Journal de voyage à Jérusalem de Louis de Rochechouart évèque de Saintes (Revue de l'Orient latin*, I, 2). Paris, 1893, pag. 235.

(4) R. Röhricht, *Jerusalemfahrt des Grafen Gaudenz von Kirchberg (Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols*, II, 21). Innsbruck, 1905. Chi fosse questo *Carmair*, signore di Castelrosso ed alleato del granmastro di Rodi, non sappiamo: evidentemente però egli doveva essere un governatore a nome del re di Napoli, forse quello stesso luogotenente implicato nella ribellione dell'anno successivo.

(5) E. Feys, *Voyage d'Anselme Adornes à Jérusalem en 1470, texte flamand de Romboudt de Doppele* (*Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre,* V serie, IV vol.). Bruges, 1891, pag. 197.

Anzi l'accordo fra i Cavalieri di Rodi ed il re di Napoli potè riuscire tanto intimo, che, essendosi nell'ottobre 1471 ribellato il presidio di Castelrosso al dominio aragonese, e messo in prigione il governatore, il grammaestro dello Spedale « *mandò subito a quella volta a diciotto del medesimo il prior di Roma fra' Cencio Orsino, il quale haveva particolar procura dal re di sopraintendente alle cose di quell'isola, con una galera e con buon numero di Cavalieri e di soldati, per quietare quelle sollevazioni e quei romori* (1) ».

Fig. 4. — Castelrosso. - Le mura del castello (verso scirocco).

Le cose si assestarono per breve tempo. Ancor una volta, nel 1480, un pellegrino di Terrasanta passava davanti all'isola, ristabilita in mano de' Napoletani. Ma proprio allora il pericolo dell'invasione turca induceva gli isolani ad abbandonare Castelrosso, per cercar rifugio altrove, mentre il nemico del nome cristiano si impadroniva dello scoglio: « *Le vendredy huytiesme de septembre... sur le soir estions devant une ysle nommée Chasteau Roux à cause d'une ville ainsi appellée qui estoit en ladicte ysle, dont estoit seigneur le roy Ferrant roy de Naples. Mais, cette année, environ Pasques ou Penthecouste, que on fust adverty que le Turc faisoit grand armée pour venir en Rhodes, tous les habitans de ladicte ysle prindrent leurs biens et bruslerent le place de ladicte ysle et*

(1) Bosio, *Historia* cit., vol. II, pag. 328.

se retirerent en Rhodes, Candie et Naples, car aussi bien n'eussent ilz peu tenir contre l'armée dudit Turc; et cedict soir avoit sur une montaigne de ladicte ysle de grans feux que faisoyent les Turcs qui maintenant tiennent toute ladicte ysle » (1).

Passata anche quella bufera, Castelrosso dovette novellamente tornare in mano del re di Napoli, se nel 1498 un altro pellegrino d'oltremare, il duca di Sassonia Enrico il pio, aveva ad annotare: « *Item am 24 tag Julii zwo stund vor tage füren wier weg vonn der stadt Rodies... Denselbigen tag furen wier bey hundert Meilen an der Turckey weg, sahen ein schloss daz gehort den Khonig von Neapolis zu vundt liegt inn der Turckey* » (2); e se, in riferimento al proprio viaggio del 1512, Jean Thenaud, facendo la storia dei Cavalieri di Rodi, soggiungeva: « *Les seigneurs de Rhodes avoyent aultres maintes places hors l'isle, c'est assavoir... Castel Rouge, qui lievent la bannière d'Espaigne* » (3).

Evidentemente Castelrosso appartenne al reame di Napoli fino alla guerra del 1522 (4), nella quale il Turco conquistò non solo l'isola di Rodi, ma le altre Sporadi vicine. Il diario di Piero de Campo a Rodi allude con sufficente evidenza all'abbandono di Castelrosso da parte della guarnigione cristiana all'avanzarsi del pericolo, nel maggio di quell'anno: « *Lo dì di l'Asension di zuoba zonse la fusta di Michali Rhoditi da verso Castelrugio, sopra la qual è venuto chir Mistrariti Cocozi capitanio del dito castello et in sua compagnia la sua barchetta* » (5).

Da allora in poi va ricordato il convegno a Castelrosso delle flotte cristiane nel settembre 1570 (6); e la conquista e distruzione del castello per opera di Francesco Morosini nel settembre 1695 (7).

(1) *Le voyage de la saincte cyté de Hierusalem publ. par* Ch. Schefer. Paris, 1882, pag. 112.

(2) R. Röhricht, *Die Jerusalemfahrt des Herzogs Heinrich des Frommen von Sachsen* (*Zeitschrift des deutschen Palaestina Vereins*, XXIV). Leipzig, 1901, pag. 7.

(3) Ch. Schefer, *Le voyage d'Outremer de Jean Thenaud (Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la géographie*, V). Paris, 1884, pag. 123 e 134. — Domenico Trevisan (cfr. ibidem, pag. 217) nello stesso anno parla bensì di *Castel Rugolo*, ma, laddove nota come l'Anatolia fosse dominata dal Turco, non ricorda a chi desso fosse allora soggetto.

(4) Che se, scrivendo da Rodi il 17 gennaio 1504 alla Signoria di Venezia, il sindaco Antonio Condulmer assicura di aver attinte alcune notizie dai Turchi di Castelrosso (M. Sanuto, *I diari*. Venezia, 1881, vol. V, pag. 957), ciò non può significare che l'isola fosse dominata già da costoro.

(5) Ibidem, vol. XXXIV, pag. 72.

(6) La flotta veneziana, cogli ausiliari pontifici e spagnuoli, ἔφυγεν 'από τῆς Κρήτης καὶ μὲ εὔδιον καιρὸν εἰς 'ολίγας ἡμέρας ἔφθασεν εἰς Καστελλόριζον τέλη σεπτεμβρίου. Quivi, essendosi apprese le ultime notizie di Cipro, mentre i Veneziani avrebbero voluto muovere in aiuto di Famagosta, furono costretti per la opposizione di Andrea Doria a rinunciare all' impresa (Ἱστορία χρονολογικὴ τῆς νήσου Κύπρου ὑπὸ τοῦ ἀρχιμανδρίτου Κυπριανοῦ. 'Ενετίησιν, 1788, pag. 292 segg.).

(7) L'armata veneta arrivò davanti all' isola il 22 settembre 1659; e ben presto il castello fu espugnato per opera del capitano Gremonville. Malgrado il consiglio suo e quello del Morosini di mantenere e di presidiare la rocca, la Consulta deliberò di distruggerla ed abbandonarla, non senza obbligare gli abitanti a pagare un annuo tributo alla Serenissima. (G. Brusoni, *Historia dell'ultima guerra tra Veneziani e Turchi*. Bologna, 1676, vol. II, pag. 61 segg.).

Sotto la Turchia, Castelrosso fu annoverata fra le isole privilegiate del Dodecanneso. E solo nell'ultima guerra greco-turca, proclamò quella riunione alla Grecia, che la decisione delle Potenze le contrasta.

*
* *

Il grosso villaggio, che — anticamente come oggigiorno — costituisce l'unico abitato dell'isola deserta, si appiatta e si distende dietro al promontorio, coronato dai ruderi del castello, che riguarda l'Anatolia: ma le case si aggruppano più limitatamente al sud, dove

Fig. 5. — Il Castelrosso da un disegno del Carne.

è l'approdo del Mandrakji, e si espandono più numerose dalla parte del porto principale, detto Limáni, questo e quello guardati da numerosi scoglietti emergenti appena dalle limpidissime acque del mare (1).

Le abitazioni stesse non presentano speciale interesse dal punto di vista dell'arte, eccezione fatta per le porte cassettonate e per le transenne in legno delle finestre – a varie

(1) I presenti appunti furono raccolti da chi scrive, durante una gita di poche ore a Castelrosso il 30 gennaio 1914.

riquadrature simmetriche, ottenute per mezzo di balaustrine, – le quali, sebbene relativamente recenti, mostrano di risalire a graziosi prototipi del secolo XVI.

Le chiese sono tutte moderne o rimodernate.

All'infuori del castello, sulla vetta del promontorio, pare che il villaggio possedesse un'altra fortificazione, costituita dall'attuale palazzo governativo o Konak. Uno dei suoi muri è difatti coronato a diverse altezze dai caratteristici merli gemini del tipo dei Cavalieri di Rodi; e verso il porto l'edifizio scende a grossa scarpata e mostra una superstite finestrina ad arco scemo, ricavata in una riquadratura rettangolare (1).

Fig. 6. — Castelrosso. - Una strada dei borghi.

Ma la vera rocca costituente la precipua tutela dell'isolotto (2), è quella che oggigiorno dalla vicina chiesetta si denomina Κάστρο τοῦ ἁγίου Νικολάου. Sorge sulla cima del colle occupato dai borghi; ed estende le sue mura a preferenza lungo lo scosceso pendìo che scende al mare, mentre dalla retrostante parte del villaggio presenta sguarnite le sue difese: evidentemente il fortilizio era destinato a battere i navigli, onde impedirne l'accesso al porto, e non a proteggersi per terra dopo uno sbarco.

« *È un castello di fabbrica antica* – scriveva a metà il seicento il Brusoni – *e altrettanto forte di mura, diviso in due recinti: quello che guardava la marina era fiancheggiato da tre torri, due da levante e l'altra da ponente e teneva quivi pure un fianco in forma di mezzo baluardo. Il recinto di sopra consisteva in una grandissima torre e molto forte, che dominava tutto il recinto inferiore, essendo altissima e fabbricata nel vivo*

(1) Del resto anche la veduta del Carne qui riprodotta pare accenni alla esistenza della duplice fortificazione. (J. Carne, *Syria, the Holy Land*, ecc. London, 1836 segg., vol. II, pag. 58). — Altra veduta di Castelrosso trovasi in E. Flandin, *L'Orient*. Paris, 1853-1874, tav. L.

(2) Fortificazioni dei tempi arcaici dovevano trovarsi invece sulle due vette dell' isolotto che si chiamano attualmente Paljókastro e Víghla.

sasso che l'abbracciava di dentro e di fuori; oltre a che era tutta piantata sull'eminenza del monte che, avanzandosi in mare, vi formava due capacissimi porti » (1).

Il maschio superiore, di forma rettangolare, misura tuttora esternamente circa 17 metri nei due lati rivolti a greco ed a libeccio e intorno a 13 negli altri due: e si eleva da una grande scarpata basata sulle roccie, i cui spigoli sono costituiti di massi squadrati e talora rilevati a bugnato, mentre il resto dei muri è formato – come per tutto il rima-

Fig. 7. — Castelrosso. - Costumi muliebri.

nente del castello – da file non molto regolari di sassi, colmate negli interstizi con scheggie più piccole. Qualche parte della scarpata – forse la fila inferiore del lato di libeccio ed i blocchi angolari – dovrebbero appartenere a quel πύργος ellenico di cui parla la bella epigrafe scolpita in uno dei massi della roccia (2).

Tutto l'interno del basamento scarpato è terrapienato. Nel lato di maestro gli avanzi del muro superiore del maschio emergono appena dal limite più alto della scarpata. Verso

(1) Brusoni, *Historia* cit., vol. II, pag. 62.

(2) Cfr. Διαμαντάρα, Ἡ νῆσος Μεγίστη cit., pag. 7.

libeccio si sopraeleva invece un bel pezzo di muraglia dello spessore di m. 2 ½-3. Così pure verso scirocco: dove alla scarpata si addossa inoltre una torretta semirotonda, terrapienata pur essa, del diametro di m. 3 ½, laddove il muro in prosecuzione di quel lato del maschio scende, largo quasi due metri, a formare il recinto inferiore della fortezza. Finalmente il lato di greco, dello spessore di 3 metri, si conserva tuttora per tutta la sua altezza: il coronamento è costituito di grossi merloni irregolarmente rinzaffati di calce, fra i quali si aprono tre cannoniere, certamente rimaneggiate in epoca meno antica. Al piano di tali aperture doveva rispondere il terrazzo superiore del maschio. Inferiormente ad esso, vale a dire in rispondenza coi sottostanti locali, traforavano questo lato una finestrina ed una porta centrale a sguancio. L'esterno di essa, sebbene sventrato, mostra ancora sopra l'impostatura dell'architrave, gli avanzi di una incorninciatura a T, della foggia tipica ai Cavalieri rodiesi nel secolo XV, racchiudente due grossi blocchi di marmo, attualmente lisci (1).

L'interno del maschio mostra le fondamenta di qualche altra parete divisoria ed un foro centrale quadrato, accusante una cisterna ricavata nel terrapieno della scarpata.

Mentre la torre testè descritta costituisce il culmine del castello, lungo il pendìo di greco precipitante sul mare scende e si sviluppa un recinto inferiore, il quale racchiude un largo tratto di terreno in pendenza che va a finire sulle roccie a picco.

Così quello che dovrebbe essere il lato di greco della scarpata del maschio, anzichè assumere la forma obliqua, cala a perpendicolo, ma è incorniciato da un secondo muro, il quale, sporgendo per circa 7 metri verso maestro, inizia da questa parte il recinto stesso, collo spessore di m. 2 ½. La cortina medesima, dopo avere svoltato verso greco, scende – ora ne restano scarsissimi avanzi – per una dozzina di metri fino alla soglia di una pusterla, presso la quale immediatamente si spinge di bel nuovo in fuori per m. 2 ½ un bastioncino rettangolare di 6 metri di larghezza: nel suo interno sviluppasi una cisterna scoperchiata a forma di L, la quale misura m. 4 (e rispettivamente 6) di lunghezza e 2 (e 4) di larghezza. Il lato di greco del bastioncino serve di cortina esterna inferiore, la quale poscia di bel nuovo piega ad angolo retto, sporgente di 5 metri: le muraglie misurano quivi appena m. 1 ½ di spessore. Il piazzale entro il recinto, giunto a questo punto, era

(1) Resta escluso così che vi potessero figurare gli stemmi del granmastro Heredia (cfr. nota 1), il quale non faceva ancor uso di simili cornici. — Il Brusoni sostiene che « *sopra la porta si vedevano ancora le arme d'Aragona* (Brusoni, *Historia* cit., pag. 63). Se ciò è vero, conviene credere che i riedificatori per conto del re di Napoli amassero imitare i vicini modelli dell'arte rodiese. Del resto il Dapper sostiene che, oltre a quelle del re aragonese, vi si vedevano pure le insegne degli Spedalieri: « *On y voiot les armes d'Aragon au dessus de la porte; et en plusieurs endroits on remarquoit des croix de l'Ordre des Chevaliers de Saint Jean gravés sur la muraille* » (O. Dapper, *Description exacte des isles de l'Archipel*. Amsterdam, 1703, pag. 165). Quello del re di Napoli, più che una vera rifabbrica, fu probabilmente un semplice restauro del castello.

prolungato artificialmente mediante il sostegno di un avvolto inferiore, di cui resta solo una metà: e vi si internano dei sotterranei e dei cunicoli ora impraticabili.

La cinta, proseguendo a linee spezzate, raggiunge l'angolo orientale del recinto – distante dal maschio una quindicina di metri. E quivi trovasi un torrioncino tondo, cavato internamente a pozzo di 3 metri di diametro. Finalmente la cortina, in gran parte ora interrotta, risale per ricongiungersi a scaglioni col ricordato muro che scende in prosecuzione del lato di scirocco del maschio, ed a quest'ultimo si lega mediante la torretta menzionata pur essa.

Era già pubblicato il presente articolo, quando in un manoscritto della Biblioteca Marciana di Venezia (Ital. VII, 200, n. 96) mi venne dato di trovare un antico disegno rappresentante l'assalto del Morosini al Castelrosso. Il castello, sebbene nel solito modo convenzionale, vi è raffigurato con sufficiente esattezza – eccezione fatta per le troppe case ammassate dentro quella cerchia. I borghi sotto la fortezza – molto più limitati che non l'odierna città – non comprendono nessun'altra opera fortificatoria, e nessuna chiesa: particolare su cui però non devesi del pari far troppo affidamento.

GIUSEPPE GEROLA.

NECROLOGI ⁂ SCAVI

RECENSIONI

e del popolo nostro. Egli anzi si compiaceva di mostrare e nelle abitudini e nel linguaggio, come anche nelle idee, un certo fare romanescamente arguto e popolare che aggiungeva grazia al suo tratto signorile, alla nobiltà delle sue idee ed alla raffinata educazione.

La sua cultura era essenzialmente pratica: aveva viaggiato molto e vissuto nell'alta società estera, specialmente inglese, quindi anche da questo lato gli venivano abitudini e sentimenti di attiva e moderna esperienza. La passione per l'arte era tuttavia il principale movente dell'animo suo.

Erede del fratello Giannetto, morto nel 1890 senza discendenza, egli si assunse il compito di capo della illustre prosapia con idee grandiose di libertà; ed il fasto dell'ambiente volle solo per rendere con esso lustro e decoro a Roma ed all'Italia. Tutti ricordano l'impressione provata dall'Imperatore di Germania Guglielmo II, allorchè, festeggiandosi le nozze d'argento dei nostri sovrani, Umberto e Margherita, nel 1893, fu ricevuto nell'appartamento quasi fantastico per esser tutto intero un monumento di arte, di storiche memorie e di sfolgorante magnificenza. La Galleria fu sua precipua cura, ed egli stesso si occupava della disposizione dei quadri, di restauri; chiamava a consiglio i più sapienti conoscitori per rivedere insieme le attribuzioni e correggerne le erronee, mettere in evidenza, togliere dall'oblio opere dimenticate nelle soffitte che, nei palazzi principeschi di Roma, sono vere miniere di cimeli artistici. Ed era fiero del suo patrimonio ideale, più che della cospicua sostanza dei vasti tenimenti di Basilicata, dell'Umbria o dell'Agro Romano.

È a tutti noto come opponesse un dignitoso sarcasmo agli allettamenti degli speculatori avvezzi a trafficare presso le decadute famiglie dell'aristocrazia romana, allorchè un miliardario americano osò offrirgli una somma favolosa pel suo Innocenzo X del Velasquez.

L'amore per le Belle Arti si accoppiava in lui col sentimento del bello nella Natura. Amò sopratutto i fiori e nella incantevole Villa Pamphily, ove l'arte sapiente del giardinaggio ha creato monumentali linee e quadri di suggestiva bellezza, accrebbe la ricchezza delle collezioni di piante rare, di fiori che voleva a profusione e nelle serre e nel suo palazzo. E nella amena villa gianicolense, cui aveva ridonato l'antico splendore coi restauri e coll'ammobigliamento di stile del casino quasi abbandonato, egli trovava l'ultimo riposo, pensando di passarvi gli anni della vecchiaia che non gli fu dato raggiungere; vi riposa

invece la sua salma, nella cappella gentilizia da lui fattasi costruire dall'arch. Collamarini, in mezzo ai càmpi, ai boschi, ai fiori prediletti, circondato dalla selva di statue antiche e dalle architetture bizzarre del seicento.

Amò da giovane anche gli esercizi ginnastici: era stato un brillante ufficiale di cavalleria, ed aveva partecipato coi suoi vittoriosi cavalli alle gare di corsa, così come al tempo di Pindaro, i grandi signori erano protettori ad un tempo delle arti e delle olimpiche o nemee.

D. Alfonso Doria fu anche un prodigo benefattore degli infelici. Fu il fondatore dell'Istituto Nazionale per gli operai morti sul lavoro, creato nel 1893.

Con un giusto senso di democratica larghezza di idee, opportunamente distribuì parte dei suoi campi del viterbese ai contadini per favorire la redenzione della terra col lavoro. E non meno grande fu la sua liberalità, allorchè volle troncare nel 1906 uua lunga vertenza che aveva col comune di Avigliano per alcuni diritti sui tratturi nello storico feudo di Lagopesole in Basilicata; questione memorabile negli annali della giurisprudenza italiana, poichè fu contesa dai più grandi luminari del Foro; e nonostante che la Casa Doria fosse rimasta sempre vincitrice, D. Alfonso acconsentì ad una transazione assai favorevole al Comune, vi aggiunse notevoli e benefiche concessioni pei contadini, sicchè quando egli si recò ad Avigliano pel concordato, il 12 novembre 1906, ebbe da quelle popolazioni una festosa e trionfale accoglienza. Aiutò inoltre e favorì tutte le opere di beneficenza della Capitale, a cominciare dall'ospizio di S. Maria in Cappella, sua cura perenne, fino all'ospedale italiano di Parigi, e secondò tutte le imprese destinate ad alleviare le sofferenze momentanee per disastri o tristezza dei tempi, e ciò fino quasi alla sua morte come prova l'aiuto porto ai profughi italiani ritornati in patria al cominciar della guerra.

Il nostro amato Presidente era nato in Roma il 25 settembre 1851 dal Principe Filippo e da Mary Talbot Shrewsbury, quale quartogenito di due sorelle ed un fratello. La sua famiglia è una delle più cospicue di Europa, per tradizioni storiche, titoli e censo, della prosapia genovese di Andrea Doria. Erede dei Pamphily e dei Landi, era assurta a singolare potenza nel secolo XVII per il pontificato del papa Innocenzo X.

Al primogenito spettano i titoli di Principe di Valmontone e di Melfi e di Duca di Avigliano.

La famiglia Doria fu la prima delle patrizie romane a dar prova di liberalismo coll'aprire le porte

del suo palazzo, alla società liberale dopo il '70. Ed il padre D. Filippo, anch' egli senatore, era noto per la sua corte bandita e la ospitalità sontuosa nella villa e nei palazzi del Corso e del Circo Agonale, e a S. Martino al Cimino, già ritiro della onnipotente Olimpia Panphily, sicchè, come narra il De Cesare, la sua casa fu uno de' più significativi ritrovi di Roma chè prepararono l'avvento al nuovo regime. D. Alfonso cercò rianimare la casa con una vita rimasta interrotta durante il principato un po' misantropo del fratello.

Aveva sposato il 24 giugno 1882, D. Emilia Pelham Clinton, duchessa di Newcastle, dalla quale ebbe due figli, D. Filippo Andrea nel 1886, attuale principe, e D. Orietta, maritata nel 1906 al Conte Febo Borromeo.

D. Alfonso era Senatore del Regno dal 1894 e come tale, oltre ad interporre i suoi buoni uffici per ogni impresa o provvedimento che reputasse degni de' suoi ideali, prese parte ad importanti commissioni in materia d'arte; basta rammentare l'opera assidua che col Finali ed il Barracco prestò per il Monumento a Vittorio Emanuele.

Insignito di varie onorificenze, era membro di parecchie associazioni ed accademie romane fra cui prima l'Accademia di S. Luca, cui apparteneva dal 1909 e dei Virtuosi del Pantheon, l'Associazione Artistica Internazionale, e Presidente del Nuovo Circolo, successo a quello delle Cacce, membro dell'Associazione Filatelica inglese. Era stato scelto, pochi giorni prima della morte, a Presidente del Consiglio dell'Ordine di Malta.

La sua vita fu tutta un apostolato della missione moderna del vero gran signore, la quale, egli aveva fermo convincimento non fosse venuta meno col mutar dei tempi.

Con tale fede nel compito suo, spese tutta la sua attività a vantaggio de' suoi ideali, animato da uno squisito senso estetico e da un' infinita bontà.

LUCIO MARIANI.

Antonino Salinas

Quando il 7 marzo 1914 l'illustre archeologo siciliano Antonino Salinas, professore nella Università di Palermo, nostro vice presidente, eletto nel 1913, ed uno dei fondatori della Società, si spense quasi repentinamente qui in Roma, per aver trascurato un male che sordamente lo minava, nessuno di noi credeva che la florida persona, piena di vivacità e dall'aspetto ancor giovanile, nonostante i suoi 72 anni, dovesse soccombere così presto. La sua dipartita fu resa più tragica dalla contemporanea morte del figlio che intanto spegnevasi a Palermo. Il Salinas era il decano del nostro ceto, appartenendo all'insegnamento dal 1865 ed alla amministrazione delle Antichità, come direttore del Museo di Palermo dal 1873, e quale Sovraintendente agli scavi e monumenti della Sicilia occidentale. Era anche membro del Consiglio Superiore delle Antichità e dell'Accademia dei Lincei, della Accademia di S. Luca, di quella Reale di Napoli, dell'Istituto Archeologico Germanico e di quello di Francia ecc. e la sua esperienza era spesso invocata in commissioni e consigli, giacchè egli era dotato di vastissima e varia dottrina, di autorità e di equanimità nei giudizi. Aveva formato la sua cultura da giovanissimo in patria sotto la protezione dell'Ugdulena e dell'Amari, e poi nei grandi centri di studii, in Germania, dove a Berlino era stato discepolo del Boeck, del Gerhardt, del Brunn, del Friederichs, di Teodoro Mommsen e Guglielmo Henzen; ed a Parigi, dove aveva studiato paleografia all'Ec. de Chartes; si perfezionò con viaggi in Grecia, in Spagna, in Inghilterra, e dopo un intermezzo patriottico, nel quale fu luogotenente garibaldino al Volturno, incominciò presto la sua carriera. La sua principale occupazione scientifica era stata la numismatica, nella quale aveva cominciato ad addestrarsi da bambino, poichè sua madre era una dotta collezionista di monete; e della sua dottrina resta un saggio, disgraziatamente incompiuto, nella sua opera *Le monete delle antiche città di Sicilia* (1868-'72), e la singolare competenza in tale disciplina gli valse, tra l'altro, la presidenza dell'Istituto Italiano di Numismatica e la partecipazione alla R. Commissione tecnico monetaria e per la Scuola della medaglia, e la particolare benevolenza di S. M. il Re. Ma egli sapeva un po' di tutto, ed in tutti i campi della scienza dell'antichità ha operato; ha scorso dai tempi classici ai medievali, e, come richiedeva la storia della sua Sicilia, era conoscitore altresì delle antichità arabe. Le sue benemerenze principali sono l'aver arricchito il Museo di importanti acquisti, anche con cospi-

cui doni personali, l'aver scoperto le metope dei templi arcaici di Selinunte, e recentemente l'aver salvato, recuperato, direi quasi scavato per una seconda volta, i cimelii d'arte, sepolti nella catastrofe di Messina. Affabile e facondo parlatore, aveva avuto la fortuna di avvicinare tutto il mondo dei dotti, dei mecenati, dei potenti del suo tempo, ed era il più gran conoscitore del suo paese, sicchè la sua guida sapiente e piacevole era ricercata da tutti gli illustri personaggi che visitavano la Sicilia. L'azione sua era nella vita più che nelle carte, sicchè, se restano, in confronto del suo sapere, non molti, nè completi lavori di lunga lena, rimangono però indelebili i ricordi di quanto ha operato nella lunga carriera a beneficio degli studi, delle ricerche e dell'amministrazione (1).

(1) V. G. M. COLUMBA, *A. Salinas, discorso commemorativo.* — Palermo, R. Università, 1914-1915; *Bollettino d'Arte,* VIII, marzo 1914, *Cronaca,* pag. 23; FURIO LENZI, *Rassegna Numismat.* XI, 1914, 2, pag. 25 sgg.; MEMMO CAGIATI, *Rivista ital. di Numism., e sc. aff.*, XXVII, I, 1914; e *Suppl. alle Mon. d. Sic.*, 1 luglio 1914.

LUCIO MARIANI.

Luigi Adriano Milani

Un'altra grave perdita per la Società è stata quella del nostro collega Luigi Adriano Milani che fu uno de' fondatori della istituzione e de' più autorevoli consoci, spentosi in Firenze, il giorno 9 ottobre 1914.

Nacque in Verona il 26 gennaio 1854, da una famiglia facoltosa di industriali, ed egli stesso ebbe sempre, nonostante la passione per gli studii, un lucido occhio ed una sagace operosità per gli interessi domestici; fu un marito e padre affettuosissimo e poteva gloriarsi, in unione alla consorte, d'aver educato i figliuoli in modo veramente esemplare. Laura, sua moglie, figlia di Domenico Comparetti, il nostro illustre Presidente Onorario, fu donna d'intelligenza superiore, d'alto sentire ed amorosa custode dell'anima esuberante del Milani che consumava il suo corpo per la eccessiva energia dello spirito. E quando gli venne a mancare, or son tre anni, quest'angelo custode, la malferma salute di lui subì una violenta scossa che troppo presto lo trasse alla tomba a soli 60 anni.

Studiò in patria e poi a Firenze nell'Istituto di Studi Superiori, dove si laureò nel 1877. Fondamento principale della sua cultura furono gli studi classici, ed ebbe profonda conoscenza della numismatica, sua passione giovanile, non mai dimenticata nelle sue complesse ricerche archeologiche. Fu allievo della prima Scuola Archeologica Italiana, allorchè fu fondata dal Bonghi nel 1878, e viaggiò molto, in Grecia, in Egitto, e visitò le principali collezioni d'Europa. Dal 1883 era libero docente e nel 1901 professore nell'Istituto di Studi Superiori. I suoi primi lavori riguardano la filologia e l'arte classica; ed un elenco diligentissimo ne ha dato il nostro Ghirardini nella affettuosa commemorazione del collega, fatta alla Accademia de' Lincei il 17 gennaio (1).

Il suo nome è segnato in modo imperituro sopra una mirabile sua creazione, il Museo Topografico dell'Etruria, svolto con suo disegno nuovo, scientificamente logico, a lato del vecchio Museo Archeologico di Firenze. Quando egli appena laureato, nel 1879, si assunse, chiamatovi dal Pigorini allora R. Commissario, il compito di riordinarlo, era tramontato già il sistema delle raccolte antiche, in cui ogni oggetto aveva il suo valore individuale, e veniva perciò, tanto nello scavo, che nella esposizione al pubblico, isolato dal suo ambiente stratigrafico, dai suoi compagni meno pregevoli come opere d'arte, venendosi così a sciogliere un insieme organico di storico valore. Il concetto informatore del nuovo museo che egli, in lunghi anni di direzione (1882) e di scavi venne formando a lato dell'antico, fu invece quello di esporre i complessi, ordinati topograficamente e cronologicamente, sicchè i dati di scavo venivano mantenuti quali documenti perenni, e la storia della civiltà poteva leggersi nelle vetrine e nelle sale come in un libro. Così anche il valore estetico degli oggetti riesce più significativo, nel mezzo del quadro costituito dalle suppellettili complete delle tombe. Perciò l'inaugurazione del Museo Topografico nel 1897, alla presenza di S. M. il compianto Re Umberto, con un discorso ed una dotta descrizione del Milani, può considerarsi come un avvenimento importantissimo nella storia delle ricerche

(1) V. anche Pernier, nel *Marzocco.* XIX, n. 42, 18 ottobre 1914; e *Bollettino d'Arte,* VIII, 1914, Cronaca pag. 84 sgg.

archeologiche italiane; esso è un testimonio dell'amore, dell'attività indefessa dell'autore, e rimane sempre la principale raccolta sistematica delle fonti monumentali per lo studio della civiltà etrusca, modello di esposizione scientifica del materiale.

Alle ben ordinate sale aggiunse egli poi, nel giardino del palazzo della Crocetta, la ricostruzione delle principali e più caratteristiche tombe dell'Etruria, da lui raccolte e salvate nella campagna. Infine, una nuova serie di sale incominciava a riunire termini di confronto in saggi di suppellettili funebri d'altri centri paleoitalici di civiltà e di oggetti caratteristici egei ed orientali, che erano, secondo le sue vedute, le prove della evoluzione uniforme della civiltà mediterranea. Iniziava pure la raccolta di riproduzioni delle pitture etrusche, che sono purtroppo destinate a scomparire, conservando così i documenti più cospicui dell'arte locale.

La Guida del Museo, pubblicata or son due anni, illustra con molta sapienza, ed obbiettivamente, tutto questo materiale; ed è essa stessa un monumento delle fatiche e delle cure assidue del Milani pel suo museo, al quale sperava, ed a ragione, di poter riunire anche la collezione statuaria, ora sparpagliata, senza efficacia, fra i quadri degli Uffizi.

Egli potè raccogliere tutto questo materiale nel lungo periodo d'esercizio della direzione degli scavi, estesa poi nel 1907 a tutta l'Etruria, cioè dal 1884 in poi, parte con esplorazioni da lui stesso condotte, quali ad es. quelle di Fiesole, del centro di Firenze, di Populonia, e parte con l'opera dei suoi solerti ispettori, tra i quali mi piace ricordare Isidoro Falchi, lo scopritore di Vetulonia, anch'egli da poco mancato ai vivi.

Ma la sua abilità di collezionista si esplicava anche con numerosi acquisti, coi quali stendeva le braccia anche fuori dei limiti del suo territorio per abbracciare possibilmente non soltanto tutte le estreme propagini della civiltà ed influenza estrusca, bensì anche le contigue, affini regioni archeologiche, ricche di analoghi monumenti.

Egli era veramente compreso della importanza degli Etruschi in Italia, come principali fattori di civiltà, e cercava illustrarne i varii lati della vita. anche coi suoi studi. È un lavoro fondamentale, a questo riguardo, il suo studio *Italici ed Etruschi* pubblicato in occasione del Congresso della Società delle Scienze in Firenze, (1909) nel quale egli espose, con singolare dottrina e pratica dei monumenti, le sue vedute sulle controverse questioni delle origini etniche e storiche dei nostri progenitori. Si potrà non condividere le sue teorie; ma non si può disconoscere in queste la mirabile copia di notizie e la sua fede, il suo entusiasmo.

Sono queste le principali doti del suo spirito: la straordinaria cultura, la memoria prodigiosa, la passione nelle indagini, il sacro fuoco della sua fede che lo rendeva fervido apostolo delle sue idee. Erano queste idee geniali, nuove, che spesso colpivano per l'originalità, e perciò trovavano talora diffidenza nel mondo dei dotti, rigido e freddo conservatore di sistemi e di assiomi. Non è qui il caso di discutere fino a qual punto il suo vivace ingegno colpisse nel vero, e dove incominciava a sbrigliasi la fantasia, giacchè è anche difficile delimitare questi confini nell'opera del Milani. Egli stesso era conscio della meraviglia e della incredulità che suscitavano le sue idee, e soleva dire che i contemporanei non potevano comprenderlo, che fra venticinque anni avrebbero cominciato ad intendere la sua archeologia; egli sentiva proiettata nell'avvenire la realtà delle dottrine che formulava nella sua mente avida di sapere e vivida d' ingegno.

Queste sue qualità di studioso e di maestro rifulsero specialmente nell'ultimo periodo della sua vita non lunga, ma densa di lavoro, fin da quando, or son venticinque anni, credette di aver penetrato il mistero della religione etrusca e preellenica, collegantesi colle antiche credenze, riti, mitologia dell'Oriente, pel tramite della civiltà egea. Egli incominciò allora a pubblicare i suoi studii in una rivista propria, per esser più libero nella esplicazione delle sue idee: gli *Studii e Materiali di Archeologia e Numismatica*, alla quale hanno contribuito con notevoli studii anche altri dotti archeologi. Degli *Studii e Materiali* era pronto quasi il IV volume a tempo della sua morte improvvisa. A questa pubblicazione facevano corona i *Monumenti*, riccamente e dottamente illustrati, del Museo Etrusco di Firenze, di cui è uscita solo una puntata. Oltre gli studii speciali apparsi nel periodico citato, è da notare, per la sua complessità, *La Bibbia prebabelica* che espose al I Congresso internazionale di Archeologia in Atene nel 1905, pubblicata negli *Studi Religiosi*, VI (1906). Sono ricerche che non possono riassumersi e talmente concatenate, nello sviluppo delle sue idee, che non se ne può sceverare una parte dal tutto: e il fondamento è così vasto, perchè abbraccia tutto il mondo orientale, ellenico, italico e romano e tutti i rami dello studio delle antichità che gli erano ugualmente familiari. Un solo argomento tuttavia mi preme estrarre dall' immane complesso, perchè è un esempio a favore delle speranze del Milani,

il quale contava nel consenso avvenire dei dotti, ed è quello dei bronzi dell'antro Ideo in Creta, scoperti dallo Halbherr, illustrati dall'Orsi con magistrale competenza, dal punto di vista archeologico; ma che trovarono nel Milani il vero esegeta che ne rilevò l'intimo significato e collegamento colla religione e l'arte locale preellenica.

L. A. Milani era stato membro della Commissione centrale e del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti; apparteneva a varie Accademie, fra le quali, quella dei Lincei, agli Istituti Archeologici di Germania e d'Austria, ed alla Società Archeologica d'Atene. Era socio anche della Società italiana di Numismatica, alla quale, col compianto Salinas, si proponeva dare quell'impulso scientifico che avrebbe dovuto rialzare il credito degli studii, stringendo maggiormente i legami colle altre discipline archeologiche e specialmente colla storia dell'arte antica.

Il Milani è venuto a mancare nel pieno esercizio della sua mirabile attività; nel suo stesso riposo di Castiglioncello, dove le raccomandazioni de' medici e della famiglia spesso lo costringevano a ritirarsi in questi ultimi anni, ma anche lì non poteva rinunciare alle ricerche archeologiche, ed aveva, col materiale raccolto nei dintorni, suscitato un piccolo museo locale che vedeva già sorgere, elegante edificio di stile etrusco, sotto i suoi occhi e ne accarezzava coll'animo il compimento, mentre il logorìo della sua fibra instancabile lo avvicinava ormai alla tomba.

LUCIO MARIANI.

SCAVI

SCAVI NELLA NECROPOLI PREELLENICA DI FESTO

TOMBE A « THOLOS » SCOPERTE PRESSO IL VILLAGGIO DI SIVA

Nel maggio 1910 il prof. Federico Halbherr con mezzi liberalmente forniti dal R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti deliberava di tentare un saggio di scavo nel luogo detto πλατιαῖς ὄψαις a S.S.W. del moderno villaggio di Siva. La località si presentava come una modesta collinetta che, per essere affatto isolata e indipendente da un qualunque sistema di alture, appariva come di origine probabilmente artificiale. La direzione dello scavo fu affidata al prof. Gaetano De Sanctis della R. Università di Torino e al dott. Giorgio Levi della Vida, ma lo scavo era appena finito, quando tanto il prof. Halbherr, come il prof. De Sanctis dovettero abbandonare Creta per recarsi in Cirenaica e in Tripolitania, e il dott. Levi della Vida fu incaricato alla sua volta di una missione in Egitto. Perciò è toccato a me di compilare la breve relazione che segue, sugli appunti del prof. De Sanctis e sui chiarimenti del collega Enrico Stefani, il solerte architetto della Missione, alla cui abile matita sono dovuti anche i disegni.

Lo scavo si rilevò promettente sino dai primi colpi di caravina. Infatti aperta con quattro operai una trincea in direzione S.-N. questa venne a rivelare l'esistenza di due *tholoi* contigue (fig. 1). Le *tholoi* erano completamente rovinate nella loro parte superiore, e i muri perimetrali solo per piccola altezza apparivano conservati. Meglio avevano potuto resistere i tratti delle due *tholoi* che si avvicinano, e che, opponendosi le parti convesse, avevano quasi con scambievole aiuto formato un sistema più solido. Le due costruzioni non sono esattamente circolari. La *tholos* di Sud, maggiore, misura m. 5,70 di diametro E-W e 5,92 di diametro N-S; l'altra minore, rispettivamente m. 4,58 e 4,40. La costruzione è a pietre di media grandezza, assai imperfettamente sgrossate e almeno in maggioranza senza una vera squadratura. Conservati per un'altezza di 0,50 a un metro nella *tholos* Sud e di 0,18 a 0,92 nella settentrionale, i muri mostrano già un principio di curvatura verso l'alto ottenuto secondo il solito, col far sì che le pietre dei filari superiori sporgano alquanto verso l'interno rispetto alle inferiori. Lo spessore massimo dei muri è di m. 1,70. Le porte si aprono in ambedue le tombe verso oriente, e hanno larghezze diverse, maggiore (m. 1,20) nella *tholos* minore, e più esigua (m. 0,70) nell'altra. Una gran pietra di m. 1,50 × 1 × 0,60 trovata quasi nel centro della *tholos* minore, potrebbe essere stato l'architrave della porta.

Il *dromos*, conservato solo nella minore, sembra di tracciato irregolare, e non pare abbia avuto un pendio verso l'interno della tomba che, dato il terreno pianeggiante, sarà stato pertanto lasciato al livello stesso della campagna circostante. Il piano è semplicemente di terra battuta. In quello della *tholos* settentrionale è, presso al muro quasi di fronte alla porta, un incavo conico profondo circa m. 0,30 con m. 0,55 di diametro. Ripulendo l'interno delle due tombe, tra i sassi delle parti superiori della costruzione e la terra infiltratasi si rinvennero parecchi oggetti, ossa umane e notevoli resti di cose arse.

Le ossa umane non presentavano però tracce di combustione. Nella collocazione del tutto originaria sembravano essere nella *tholos* meridionale due grossi vasi cilindrici di terra cotta (la loro posizione è segnata in pianta) alti m. 0,51 e 0,54 con piccole ansette verticali a bastoncello arcuato. Del

più grande dei due si rinvenne anche il coperchio a forma di disco senza anse del diametro di 0,57. Il più piccolo aveva una decorazione a fasce brune oblique, cui si accostavano delle altre fasce arcuate. Tra le due *tholoi* nel lato orientale si era posteriormente costruito con rozza muratura un recinto a forma di poligono irregolare che veniva a limitare una specie di camera. Anche in questo spazio, secondo quanto era stato osservato in altri casi analoghi (vedi appresso col. 27) furono rinvenuti avanzi di seppellimenti con ossa umane e suppellettile. E similmente altre tracce di sepolture furono trovate nella cameretta chiusa da altri rozzi muri presso la porta della *tholos* meridionale. Le tombe erano state già in antico violate e saccheggiate, e gli oggetti che per il loro scarso valore materiale non erano stati asportati, erano però rimescolati e confusi, così che non mette conto esporre in quale successione lo scavo li rinvenne. Passerò senz'altro alla loro descrizione, distinguendoli per la materia e per il luogo di trovamento.

Fig. 1.

Suppellettile della tholos meridionale.

Pietra. — 1) Bel vasetto di pietra variegata a base grigio-nerastra con venature biancastre e rosee a forma di ciotola bassa e larga con labbro ripiegato dolcemente all'infuori. Misura d'altezza 0,037 di diametro alla base 0,03, alla bocca 0,075. La forma molto semplice è delle più comuni nella serie ormai ricca del vasellame di pietra cretese (1).

2) Altro alquanto più grande di pietra variegata, simile di forma. Alt. 0,04 diam. alla base 0,05 alla bocca 0,11.

3) Vasetto di pietra turchiniccia a forma di tazzetta tondeggiante con piccolo piedino, privo di ansa e con quattro piccole orecchiette intorno all'orlo superiore (fig. 2). Una forma simile si ha a Mochlos (2).

Fig. 2.

4) Vasetto in alabastro giallo biancastro con venature rossastre in forma di olletta senza anse a doppio tronco di cono con un foro sopra la metà dell'altezza forse destinata all'inserzione di un manichetto (fig. 3). Alt. 0,075, diam. 0,06.

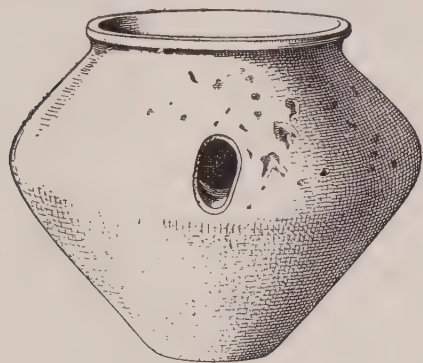



Fig. 3.

5) Ciotola o bacinella di pietra scuro-turchiniccia con ansetta laterale ad anello, rotto e mancante. Diam. 0,18, alt. 0,055. Nel vasellame di pietra egiziana e cretese è una delle forme più comuni.

6) Altra ciotoletta di pietra turchiniccia con beccuccio sporgente dell'orlo e resto di una piccola ansetta laterale a forma di bugna. Rotta e mancante per circa un terzo (fig. 4). Altezza 0,048, diametro 0,09.

Fig. 4.

7) Vasetto di pietra turchiniccia di forma quasi emisferica con piccola incisione circolare sotto l'orlo. Alt. 0,045, diam. base 0.04, diam. bocca 0,10.

8) Minuscolo bicchiere in pietra grigio-biancastra a forma di tronco di cono. Alt. 0,04, diam. del fondo 0,031, della bocca 0,046. Manca circa la metà della superficie laterale (3).

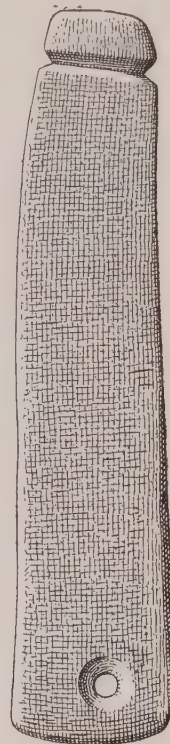
9) Frammento di vasetto minuscolo di pietra turchiniccia fornito di quattro orecchiette.

10) Frammenti di altro vasetto a sagoma doppiamente rientrante verso l'orlo e verso la base con spigoli acuti.

11) Pendaglio in pietra grigia a forma rettangolare allungata con foro in una estremità, e profonda insolcatura nell'altra destinata a ricevere e trattenere un cordoncino (fig. 5). Lungh. 0,097, largh. massima 0,02.

12) Minuscolo dischetto di pietra forse coperchio di un vasetto.

Fig. 5.

13) Laminetta di pietra grigio-turchiniccia cui si è data una forma di cuspide a lati curvilinei. Ricorda alcune cuspidi di bronzo delle quali forse è rappresentazione simbolica. Altezza 0,026, spessore 0,002.

(1) Cfr. Altri esemplari a Festo: Pernier, in *Rendic. Lincei* XII, p. 352; Arvi: Evans, *The H. Onuphrios Deposit* p. 121, fig. 118; palazzo e piccola *tholos* di H. Triada: *Monum. Lincei* XIII, p. 63, fig. 51; XIV, p. 685, fig. 3. Altri ancora inediti furono trovati a Kumasa, altri a Mochlos, a Gourniá etc.

(2) Seager, *Excavations in Mochlos* tav. I.

(3) Cfr. vasetti simili della *tholos* di Haghia Triada *Monum. Lincei* XIV, p. 700, fig. 10, di Mochlos: Seager, *Excavations in Mochlos* fig. 47, tav. II etc.

14) Minuscolo parallelepipedo di steatite forato con segno a rilievo su una faccia come nella fig. 6.

15) Altro di pietra verdognola forato. Su una faccia reca impresso un fiore a sei petali cinto da

Fig. 6.

sei globetti, dall'altra un quadrupede quasi certamente un cervide (fig. 7).

16) Sigillo in pietra nera con fiore a otto petali tra i quali si inseriscono otto globetti (fig. 8).

21) Vasetto minuscolo a forma di sacco con brevissimo collo intorno al quale due bugnette pendule (fig. 9).

22) Quattro piedi di vasi a forma cilindrica chiusi in fondo. Il vaso che sorgeva su essi, per quanto appare dai frammenti si slargava a guisa di catinella. Forme analoghe a Gourniá (2).

23) Beccuccio di boccaletto della forma che si

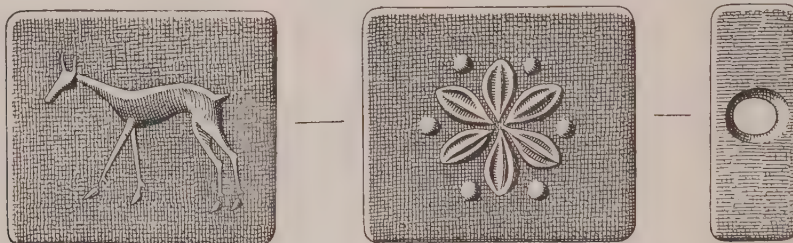



Fig. 7.

Terra cotta. — 17) Tre ciotole grezze a tronco di cono senza anse. Diametri 0,09; 0,08; 0,07, altezze 0,042; 0,035; 0,04.

18) Piede di grande vaso a calice a pareti grosse forato per lungo (1). Alt. mass. 0,13, diam. base 0,09.

19) Tazzetta a pareti sottili, corpo quasi conico con breve orlo, piccola ansa ad anello. Altezza 0,06, diam. bocca 0,075.

20) Altra poco dissimile con ansa rotta. Diametro 0,10.

ritrova assai comunemente nella ceramica decorata cioè a tronco di cono rovescio con labbro rientrante, anse quasi verticali e beccuccio orizzontale, le une e l'altro alla sommità del vaso (3).

24) Ansa a nastro di tazzetta a pareti sottili simile al num. 3.

25) Frammento di arnese di terracotta a guisa di ciambella evidentemente destinato a far reggere dei vasi che terminano appuntiti o tondeggianti in basso (4).

(1) Vedi su tali grandi calici del periodo minoico primitivo e sulle corrispondenti forme egizie: EVANS in *Brit. School Annual* X, p. 24.

(2) BOYD-HAWES - *Gourniá*, p. 56.

(3) Cfr. *Mon. Linc.* XIV, tav. XLIII-1.

(4) Cfr. analoghi a Mochlos: SEAGER, *Excavations in Mochlos* p. 82, p. 48.

26) Frammento di bicchiere a pareti sottili a forma di tronco di cono con lato rettilineo e con resto di ansa che si alzava verticalmente. Alt. 0,057, diam. bocca 0,08.

27) Frammentino di vaso con ansa a orecchietta orizzontale provvista di due fori pel passaggio di cordicelle.

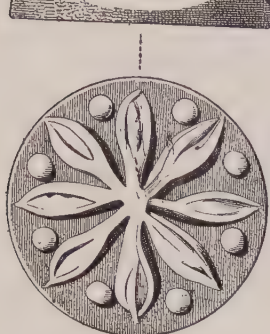



Fig. 8.

28) Boccaletto a corpo globoso, breve collo, becco che si restringe, ansa a bastoncello ricurvo. È una forma assai comune nel primitivo minoico. Alt. m. 0,07.

29) Frammento di vaso nero lucidato da uno dei lati a guisa di bucchero. Vasi simili al bucchero etrusco sono stati già altre volte rinvenuti in Creta in strati assai antichi di Haghios Onuphrios (1), presso la piccola tholos di Haghia Triada (2) etc.

30) Frammento d'orlo di vaso con incavi circolari abbastanza profondo che ricordano, o quasi, una rudimentale decorazione *à la barbotine*.

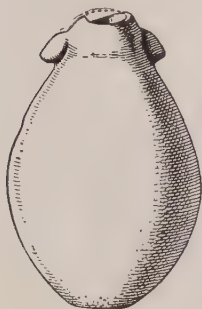



Fig. 9.

31) Frammento di vaso con fasce parallele al fondo, rilevate e provviste d'incavi, sì da ricordare la *barbotine*.

32) Piede di tazza in terra grezza ornata di una fascia rossa.

33) Altri frammenti di vasi con strisce rosse rettilinee e curvilinee sul fondo naturale.

34) Piccolo frammento decorato da costolature a rilievo che partono dal fondo del vaso.

35) Frammento con fascia bianca su fondo rossastro.

36) Ciotoletta con anse a gentile sagoma. Diametro super. 0,118, alt. 0,058.

37) Tazzetta a pareti sottili con corpo tondeggiante e grande ansa ad anello. Alt. 0,07, diametro bocca, 0,088.

38) Orciuolo di terra assai grossolana con un corpo conico, breve collo, ansa, verticale. Manca parte del labbro e del collo. Alt. 0,12.

Fig. 10.

39) Piattello di terracotta (fig. 10) con umbone a bocca nell'interno a guisa di candeliere (3).

40) Grande vaso a corpo cilindrico, basso con due piccole anse orizzontali e beccuccio impostato sul labbro (fig. 11).

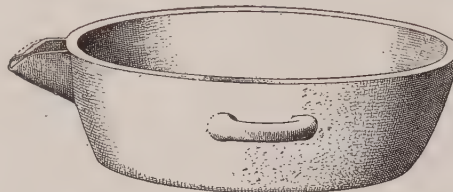



Fig. 11.

41) Coperchietto fornito di quattro fori per passaggio di fili che assicurassero la chiusura, secondo un sistema assai diffuso nella suppellettile d'uso preistorica.

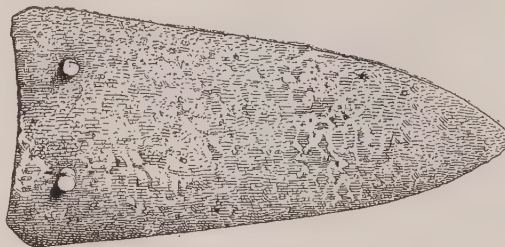



Fig. 12.

42) Frammento di terracotta a doppio tronco di cono con resto di ansa verticale.

(1) EVANS, *The H. Onuphrios Deposit* p. 113.

(2) *Mon. Lincei* XIV, p. 702.

(3) Non pochi simili furono trovati nei palazzi di Cnosso e di Festo, talora forniti di tre piedi; cfr. specialmente Evans in *Brit. School Annual* VIII pag. 92, fig. 52 e i suoi raffronti con materiale egizio.

43) Parte del labbro di grosso vaso assai rigonfio in alto.

44) Pochi frammenti di λάρναξ in terracotta.

Bronzi. — 45) Cuspide di pugnale triangolare corta e larga, alquanto incavata alla base, dove sono due chiodetti che servivano a fissare il manico (fig. 12). Mis. 0,10 × 0,48. È questa la forma più primitiva che noi conosciamo d'arma metallica, dataci già in Creta dalla grande *tholos* di H. Triada (1) dalle tombe di Kumasa (2), di Mochlos (3). Forme simili si sono ora trovate anche sul continente ellenico (4). È molto probabile, che questo pugnale non sia di bronzo, ma di rame, come risultarono all'analisi chimica gli altri di H. Triada (5).

46) Lungo pugnale a lingua con costolatura centrale, a larga base sulla quale sono inseriti due chiodetti (fig. 13). È questa un'arma certo più recente della piccola lama triangolare predetta. Un esemplare simile trovato a Kumasa analizzato dal Mosso mostrò una lega con forte proporzione di stagno (6).

Fig. 13.

47) Parte di minuscola pinzetta forse depilatorio. Lungh. 0,03 (cfr. appresso col. 27 n. 14).

48) Frammentini informi di lamina, un minuscolo anellino.

Ossi, avori, resti organici. — 49) Sigillo di avorio con anello di presa elittico carenato e ornato di due bordi a rilievo; sulla faccia inferiore reticolato con barre che si tagliano ad angoli retti (fig. 14). Il reticolato è naturalmente una delle forme più arcaiche di decorazioni (7).

50) Sigillo di forma simile, guasto nella faccia inferiore (fig. 15).

51) Sigillo d'avorio con cilindretto forato di presa, reca come segno due capri selvaggi (ἀγρίμια) in corsa, un maschio e una femmina (fig. 16).

Fig. 14.

Fig. 15.

52) Piccola figurina d'avorio limitata alla sola testa e busto d'arte rudimentale (figura 17) del tipo

(1) HALBHERR, in *Memorie del R. Ist. Lombardo* XXI, p. 250, tav. X, fig. 24.

(2) MOSSO, in *Memorie della R.Acc. dei Lincei. Cl. di Scienze Morali* serie V, vol. XII, p. 491, *Mon. Linc.* XIX, p. 207, fig. 44.

(3) SEAGER, *Excavations in Mochlos* p. 34, fig. 12, p. 74, fig. 44. p. 78, etc.

(4) A Haghia Marina in Focide: SOTIRIADIS in *Revue des Études Grecques*, 1912, p. 276.

(5) MOSSO, l. c., p. 489.

(6) id. id. p. 492, tav. I, fig. 6, cfr. altri esemplari di Festo: PERNIER, *Mon. Lincei* XIV, p. 462, fig. 70; di Amorgos, Tsundas in Ἐφ. Ἀρ, 1898, p. 189.

(7) Vedilo in pietre incise cretesi molto primitive: EVANS *Cretan Pictographs* in *Journal Hell Stud.* XIV, pag. 295, 296, fig. 33-34. HALBHERR, *Mem. Ist. Lombardo*, XXI, tav. X.

già riccamente rappresentato nella grande *tholos* di H. Triada (1).

53) Gusci di conchiglie, e cilindretti tagliati dalla spira più interna che forma come l'asse nelle conchiglie di tipo a spirale.

Nel *dromos* della tomba si rinvenne una tazzetta grezza di terracotta con manico rotto.

Fig. 16.

THOLOS SETTENTRIONALE

Pietra. — 1) Elegante ciotoletta in pietra turchiniccia decorata con serie di triangoli incisi entro ciascuno dei quali un arco di cerchio che si alza sopra la base ed è provvisto di piccole incisioni verticali (fig. 18). Alt. 0,035, Diam. 0,075. Per la forma

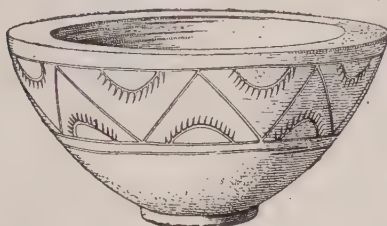



Fig. 18.

questo vasetto trova facili e abbondanti riscontri quanto alla ornamentazione, alcuni vasetti in steatite di H. Triada, di Festo, di Gournià, di Kumasa, presentano esempi di decorazione graffita o incisa, e a giudicare dai tipi ornamentali prescelti che si riscontrano anche in sigilli assai primitivi, tale uso di ornare i vasi di pietra è cominciato molto presto (2).

2) Olletta in pietra biancastra a corpo conico e labbro piatto debolmente rilevato (fig. 19). Alt. 0,04, Diametro massimo 0,085.

3) Coperchietto discoidale con bottone di presa in pietra turchiniccia. Diam. 0,042.

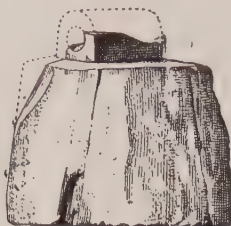



Fig. 17.

Terracotta. — 4) Frammento di vaso di terra lisciata a stralucido e decorata con puntini incisi.

5) Pignattino minuscolo a piede tondeggiante alquanto sporgente all'attacco del corpo troncoconico. Nel listello sporgente sono praticati due fori verticali (fig. 20). Le pareti esterne sono lisciate a stralucido. Alt. 0,03 (3).

Fig. 19.

6) Ciotola profonda e a grosse pareti di terra grezza. Alt. 0,05, Diam. massimo 0,095.

7) Frammenti con fasce rosse e brune.

8) Frammenti a punteggiatura nera.

9) Piattello di terra grezza con qualche traccia di vernice all'esterno.

(1) HALBHERR, l. c., p. 251, tav. XI, fig. 27.

(2) Cfr. PERNIER, *Mon. Lincei* XIV, pag. 480, fig. 87, cfr. p. 471 seg.; BOYD HAWES. *Gournià*. tav. V, num. 2, 3, 22, 25. SEAGER, *Excavations in Mochlos* tav. IX. MOSSO, *Mon. Lincei* XIX, p. 207, fig. 44.

(3) Vedi esemplari simili dei sepolcri del primitivo periodo minoico di Haghia Photià: BOYD-HAWES. *Gournià* pag. 56, di Haghios Nicolaos: TOD in *British School Annual* IX, p. 341 fig. 2 c.

10) Frammento di vaso a vernice rossa che dalla sagoma e dalla vernice appare di età ellenica e causalmente capitato nella *tholos*.

Fig. 20.

Bronzi. — 11) Pugnale a lama triangolare identico al n. 45 della *tholos* settentrionale con quattro fori alla base per i chiodetti. Alt. 0,0102, largh. mass. 0,05.

12) Lama di pugnale a foglia d'olivo, piuttosto lunghetta e tondeggiante in basso con due chiodetti per fissare il manico (fig. 21). Lung. 0,14.

13) Laminetta in forma di ascia con codolo ripiegato (figura 22). È un oggettino votivo già noto da altri esemplari delle dimensioni più svariate e che, di origine remota, perdura fino al tardo periodo miceneo (1).

Si noti che il nostro esemplare non è a due tagli del tipo bipenne, come sono tutti quelli d'età tarda minoica.

Fig. 21.

14) Pinzetta in bronzo in buono stato di conservazione. Largh. 0,085. Pinzette simili sono state trovate a Mochlos (2) e a Amorgos, a Syros, a Siphnos (3). Dovevano servire come depilatori, e precedono difatti i rasoi che non entrano che tardi nella suppellettile micenea.

15) Testa di ago crinale in bronzo a forma sferica con ampio foro nel mezzo.

Avanzi organici. — Valve di conchiglie varie.

Tomba tra le due tholoi.

Terracotta. — 1) Boccaletto grezzo a lungo becco obliquo (fig. 23) decorato con due fasce rosse e serie

(1) Uno colossale fu rinvenuto nel palazzo di H. Triada. Halbherr *Memorie R. Ist. Lombardo* XXI, pag. 243, fig. 5. esemplari minuscoli da Amorgos: Tsvndas 'Εφ. 'Αρ, 1898, p. 191, fig. 13; altri tardi di Psicrò Hogart in *Brit. Sch. Annual* VI, p. 109, fig. 40.

di grossi punti intorno alla base del collo, lineette rosse sull'ansa, e due linee incrociate intorno alla medesima (4). Alt. 0,10.

2) Due tazzette con manico. Alt. 0,04 e 0,028, diam. bocca 0.055 e 0,045.

3) Becco di boccaletto simile al N. 1.

4) Altro simile provvisto di due bugnette laterali.

5) Frammenti di tazzette e di boccaletti simili frammento forse di tazza decorato con linee brune oblique.

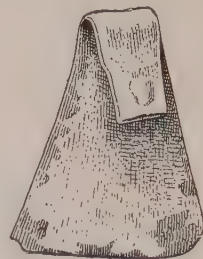



Fig. 22.

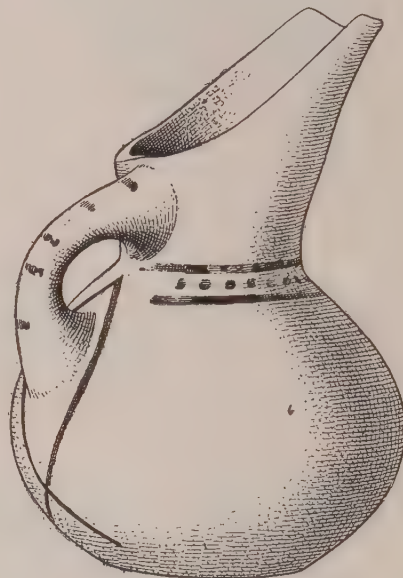



Fig. 23.

Tomba presso la porta della tholos settentrionale.

Terracotta. — 1) Bicchiere conico senza anse di terracotta grezza. Alt. 0,04, diam. bocca 0,06.

2) Olletta di argilla rossastra lucidata con tre ansette tubolari innestate verticalmente (fig. 24). Alt. 0,06. La forma del vaso e quella delle anse ricorda vasi neolitici.

3) Boccaletto grossolano a ventre globoso, grosso collo, ansa e bastoncello. Alt. 0,09.

(2) Seager, *Excavations in Mochlos* p. 74.

(3) Tsundas in 'Εφ. 'Αρ., 1898, tav. 12, 1899, p. 105, t. X.

(4) Uno assolutamente identico da H. Triada è pubblicato da A. Mosso, in *Mon. Lincei* XIX, p. 205, fig. 43 A.

4) Frammento di grosso vaso di terra rossa

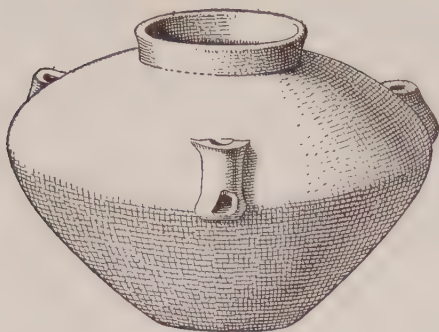



Fig. 24.

decorato con fasce bianche che si tagliano ad angoli retti.

Fig. 25.

5) Bicchiere simile per forma al n. 1 di bel colore rosso. Alt. 0,06, diam. bocca 0,076.

6) Tazza d'argilla a corpo conico annerita nell'interno, con grande ansa. Alt. 0,062, diametro bocca 0,085.

7) Bicchiere senza anse a tronco di cono sul quale si innesta un collo cilindrico. Altezza 0,065, diam. sup. 0,10.

Pietra. — Sigillo di pietra nera a forma di cilindro con base ellittica, forato in alto, con due solchi orizzontali nel corpo e reticolato nella base (fig. 25).

Riesaminandosi le terre precedentemente estratte dalle due tholoi, si rinvennero ancora un bel sigillo in pietra grigio-verdastra a forma conica con elegante torsione a spirale della superficie esterna (fig. 26). Reca come impronta due doppie spirali entro un cerchio segnato di apici (corona di foglie?). Le due doppie spirali s'incontrano abbastanza spesso in altre pietre incise e sigilli cretesi (1).

Fig. 26.

Le *tholoi* di Siva con le annesse camerette sepolcrali costituiscono tra le συστάδες di tombe dell'antica regione festia il gruppo più eccentrico e ad un tempo uno dei nettamente più antichi (2). La forma architettonica data alle tombe è, come recenti scavi hanno provato, (3) precisamente la più arcaica delle forme monumentali adottate in Creta o almeno in una parte di essa (4) in età minoica, e quella che sembra succedere alle povere e piccole tombe a forno delle Cicladi (5). Come le altre *tholoi* di H. Triada, son queste di rozza costruzione a pietre di mediocre grandezza e non completamente squadrate, e hanno all'intorno camerucce sepolcrali di struttura ancora più povera e irregolare (6). I cadaveri erano in esse deposti, e le ossa per quanto sconvolte non presentavano tracce di cremazione. E del tutto concordi con le conclusioni che si posson trarre dall'architettura

(1) EVANS, in *Journ. of Hell. Stud.* XIV, p. 290, fig. 21, pag. 297, fig. 36; HALBHERR in *Memorie R. Ist. Lombardo* vol. XXI, tav. X; SEAGER, *Excavations in Mochlos* pag. 39, fig. 14.

(2) Per le altre συστάδες festie di H. Onuphrios, Kalyviani, Lilianà, Haghia Triada, Kumasa cfr. EVANS, in *Journal of. Hell. Stud.* XIV; GEROLA, in *Rendic. Lincei* XI, p. 318; SAVIGNONI, in *Mon. Lincei* XIV, p. 501; PARIBENI, ibid. p. 677; HALBHERR in *Memorie Ist. Lombardo* XXI, p. 325.

(3) *Mon. Lincei* XIV, p. 708; *Memorie R. Ist. Lombardo* XXI, p. 248.

(4) È noto, che tombe a *tholos* di questa età non si rinvennero per ora che nella regione di Messarà, e che le tombe contemporanee della Creta Orientale sono camere e pozzi, cfr. SEAGER, *Exploration in Mochlos* p. 10.

(5) Tsundas, Κυκλαδικά in 'Εφ. 'Αρ. 1899, p. 80.

(6) Lo stesso caso nella *tholos* di H. Triada: *Mon. Lincei* XIV, p. 691; *Memorie R. Ist. Lombardo* XXI, p. 248.

sono i dati dei trovamenti, chè anzi pare che le nostre tombe non abbiano ricevuto ulteriori seppellimenti che abbiano portato a mescolanze di suppellettile d'età diversa. Tutto quanto in esse è stato raccolto si conviene a quel remoto periodo che nella classificazione dell' Evans si potrebbe dire *Early Minoan III*. Relativamente abbondanti sono i vasi in pietra di forme semplici e di dimensioni modeste.

La ceramica presenta vasi grezzi, spesso troppo semplici di forma per poter fornire criteri cronologici, frammenti di vasi lisciati a stralucido e decorati di punti incisi, frammenti di vasi neri simili al bucchero, boccaletti a becco obliquo ornati di qualche fascia a colore, tutto materiale che apparso già nelle antichissime *tholoi*, ne fa assegnare la data al primo periodo minoico. Anzi il pignattino della *tholos settentrionale*, l'olletta di argilla rossa lucida con ansette tubolari della tomba presso la porta della *tholos* stessa, e alcuni altri frammenti non si dipartono molto da forme e decorazioni proprie dell'età neolitica. I vasi a vivaci pitture del medio minoico ben noti sotto il nome di vasi di Kamares non compaiono ancora, solo sembrano preannunciarli alcuni frammenti che ricordano un inizio della decorazione *à la barbotine* (col. 21 n. 30), o un beccuccio che per forma appare di quelli ben noti di orciuoli di Kamares (col. 20 n. 23) e un frammento con fasce dipinte in bianco (col. 21 n. 35). Anche i frammenti di λάρναξ trovati nella *tholos*

meridionale (col. 23 n. 44), non discordano, come mostrò l'Halbherr (1) dall'alta antichità attribuita alle nostre tombe.

Gli oggetti metallici, scarsi, sono pure di forme assai primitive, specialmente le due corte lame triangolari col. 23 n. 45 e 27 n. 11 che costituiscono addirittura il primo gradino nella evoluzione delle forme di armi in rame (2). Meno arcaiche sono le lame più lunghe a base slargata.

Le mollette probabilmente ad uso di depilatorio accennano pure ad epoca remota, e così l'oggettino votivo in forma di ascia semplice.

Analoga impressione di arcaicità fanno il fantoccino di avorio (col. 24, n. 52) che sembra accostarsi a tipi libico-egizi piuttosto che alle statuine in calcare delle Cicladi, e i sigilli in pietra e in avorio che presentano disegni semplici e rudimentali, tranne quello con le due antilopi in corsa trattato con la nervosa bravura degli incisori di epoca molto più recente.

Il piccolo gruppo di tombe di Siva viene pertanto ad accrescere in modo non spregevole il materiale primitivo minoico fattoci noto dalla grande *tholos* di Haghia Triada, e da quella di Kumasa, ed attesta pel territorio festio la presenza in età così remota di ricchi abitatori, le cui dimore abbiamo sinora vanamente ricercato.

R. PARIBENI.

(1) *Memorie R. Istituto Lombardo* XXI, p. 245.

(2) Cfr. MOSSO, in *Memorie R. Acc. Lincei*. l. c.

RECENSIONI

M. BESNIER, *Lexique de Géographie ancienne*, Paris, Klincksieck, 1914, p. xx-893, in-12.

Il Cagnat, nella prefazione da lui scritta per il presente volume, fa bene osservare che il lavoro del Besnier sarà utilissimo agli studiosi, come utile è ormai da parecchi anni la *Cronologia dell'impero romano* del Goyau che fa parte della stessa eccellente collezione edita dal Klincksieck. Nel lessico del B. non è compresa la lista completa di tutti i nomi dei popoli e dei luoghi citati nei documenti antichi, poichè esso ha sopratutto lo scopo di illustrare e chiarire il senso e il valore dei termini geografici più frequentemente usati negli autori antichi. Il metodo usato dal B. nel comporre gli articoli del suo lessico è il seguente: dapprima viene il nome antico col suo equivalente moderno quando sia certo, e il rimando alle carte dell'*Atlas antiquus* del Van Kampen che forma la base del presente lessico. Segue poi una notizia esplicativa che determina la posizione geografica del luogo o del popolo esaminato, ne nota l'importanza, ricorda gli avvenimenti più notevoli della sua storia, e ne indica le rovine ancora esistenti; infine si enumerano le fonti principali, affinchè il lettore possa verificare da se stesso e sviluppare i dati sommari del lessico. Alla fine del volume è dato un indice dei nomi moderni con il corrispondente antico. Questo è il metodo seguito dal B. nel suo volume, frutto di ricerche faticose e pazienti. L'A. è ben noto nel mondo scientifico: tutti conoscono, fra gli altri, i suoi lavori sull'*Isola Tiberina nell'antichità* e sulle *Catacombe di Roma*, dei quali, a suo tempo noi stessi rendemmo conto, e che sono un modello di rigore scientifico. Gli studiosi adunque, faranno onesta e lieta accoglienza al nuovo lavoro del B. e gli saranno grati, perchè il lessico da lui composto rende facili e agevoli le ricerche di tutti.

LUIGI CANTARELLI.

Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente, vol. I. Bergamo, Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1914.

L'opera non di rado ferace di ragguardevoli risultati scientifici della R. Scuola Archeologica Italiana in Atene e delle Missioni Scientifiche in Oriente, cessa con questo anno e con questo volume di essere ospitata in periodici, riviste, atti accademici diversi, e acquista una sua propria sede, e quasi una sua propria voce. I tre nostri insigni studiosi che diedero vita e dignità a quest'opera: Domenico Comparetti, Federico Halbherr, Ernesto Schiaparelli vedono così coronate le loro dotte fatiche col bellissimo volume ora apparso. Del quale il merito spetta principalmente a Luigi Pernier, direttore della R. Scuola Archeologica in Atene, tempra di studioso, di scavatore e di organizzatore, quali pochi abbiamo in Italia. A lui e ai suoi alunni si deve la parte maggiore del volume, cui si aggiungono poi ben tre articoli del Comparetti, e un lungo studio del Gerola.

Il Comparetti dà l'edizione e l'illustrazione definitiva di un'iscrizione arcaica di Mantinea scoperta già da venti anni, ma solo ora sicuramente letta, e interpretata in modo da rilevarne tutta la importanza su quanto riguarda le antichità sacre e le giuridiche. Pubblica poi un'altra iscrizione su laminetta d'argento rinvenuta ad Aidone in Sicilia relativa ad una vendita a riscatto di un tenimento coi suoi annessi (schiavi, bestiame etc.), e una terza iscrizione sepolcrale cristiana di Cirene ricordante morti nel terremoto che si può pensare sia quel gravissimo movimento sismico della fine del IV secolo ricordato da Sinesio.

Il dott. Pernier riferisce sulla sua esplorazione di Prinias in Creta con uno studio che è della più alta importanza per la storia dell'architettura e dell'arte figurata della Grecia primitiva. Furono infatti rinvenuti sull'altura di Prinias due templi proto-

ellenici, le cui particolarità architettoniche il Pernier indaga con una acuta analisi e con dotta fatica di riscontri, dimostrandone la derivazione da tipi dell'architettura minoica, e le relazioni con altri monumenti protoellenici ed etruschi. Particolarmente notevoli sono i resti delle due figure sedute di Dea cui con molto perspicaci ragionamenti il Pernier trova luogo sopra l'architrave della porta del tempio. Quanto alla posizione storico artistica di quelle sculture e di rilievi con figure di cavalieri, di felini e di cervidi pascenti trovati nello stesso luogo, le conclusioni cui il Pernier giunge con indagine sempre elevata per accuratezza e dottrina sono, che tali opere d'arte « pur rivelando molteplici ispirazioni dell'Oriente, tuttavia appariscono come opere essenzialmente indigene, destinate a servire di base e di modello nello sviluppo dell'arte ellenica ».

I dottori Maiuri, Bendinelli e Perali illustrano ninfei e fontane della città romana di Gortyna capitale della provincia di Creta e Cirene, e rendono conto delle iscrizioni e sculture in essi scoperte.

Giuseppe Gerola poi che per i suoi studî, per i suoi precedenti viaggi in Egeo, e per l'opera fondamentale sui Monumenti Veneti nell' Isola di Creta, era il più preparato tra i nostri dotti, con una rapida escursione nelle Sporadi da noi occupate ha raccolto ed espone qui un cumulo di preziose notizie sui monumenti medievali di quelle isole, preludio a più vasta e completa opera. Segue un ricco notiziario redatto dai dottori Pernier, Oliverio, Pace, Porro e Anti che è destinato a dare preliminare informazione dei più recenti lavori della Scuola e della Missione in Levante, dei quali seguirà poi la illustrazione definitiva, e notizie delle scoperte degli altri Istituti che abbiano relazione con lavori e scoperte delle nostre Missioni.

La ricchezza del contenuto, e la splendida veste tipografica assegnano a questo nostro Annuario il primo posto tra le pubblicazioni periodiche degli Istituti Archeologici in Oriente.

R. Paribeni.

R. Paribeni e P. Romanelli — *Studi e ricerche archeologiche nell'Anatolia meridionale* in *Monum. ant. della R. Accad. dei Lincei*, volume xxiii, Roma 1914, col. 274 con 5 tav. e 50 fig.

È il primo rapporto della Missione archeologica italiana in Asia Minore, riferentesi ai viaggi compiuti nell'aprile-agosto del 1913 in Panfilia, Pisidia e Cilicia. In queste prime recognizioni la Missione ha potuto segnalare e studiare le rovine dianzi del tutto sconosciute di tre notevoli centri antichi.

Uno di essi in Cilicia, nella regione di Selinunte, presso un povero villaggio turco che porta un nome che pare di remota antichità, Adanda, comprende mura di difesa a grandissimi blocchi di calcare squadrati, un grande edifizio quadrangolare a grandi pietre tagliate regolarmente, in cui si annidò più tardi una chiesetta bizantina, e poi una necropoli con tombe a foggia di tempietti o di *heroa*, colossali sarcofagi ad uno o due od anche tre piani, quasi a due o tre arche sovrapposte. Fra le rovine della città, invase da una fiorente vegetazione di arbusti comune a queste regioni, i monumenti della necropoli ed i materiali di un castello medievale costrutto lì vicino, si sono copiate una diecina di epigrafi di varia importanza: una ricorda una ἱεροδούλη al servizio di Ζεὺς Μέγας, un'altra è una *lex sepulchri* di rara importanza filologica ed antiquaria, una terza è una dedica di un edificio della città all'imperatore Gallieno. Vi sono delle altre dediche a Caracalla, a Geta ed un'iscrizione onoraria di un certo Marco Aurelio Firmo, vincitore dei giuochi Leonidei, che permette al Paribeni (pag. 173) di avanzare con circospetta dottrina, l'ipotesi che questa città corrisponda a Lamos della Cilicia occidentale, che ci appare in documenti epigrafici, e va distinta dall'altra omonima della Cilicia orientale, tra Soli e Sebaste. Presso Adanda-Lamos, la Missione ha segnalato delle rovine fra le quali un'iscrizione ricorda un tempietto del Θεὸς Μέγας e dell'Imperatore Traiano, che un tale abbellì e dotò di suppellettile; essa ci dà il nome di quest'altro piccolo centro abitato δῆμος Κεπρήλων Νέων.

Un'altra città sconosciuta ha studiato la Missione nel territorio di Termessos; le iscrizioni rinvenute nell'area della città e sui sarcofagi della necropoli la chiamano semplicemente περιπόλιον che nel caso speciale deve avere un valore analogo al nostro *Cittadella*, in relazione ad un centro più popoloso ed importante, del quale essa difendeva le comunicazioni, forse Termessos. Vi appare il culto di Ζεὺς Σολυμεύς, che è il Dio del monte Solymos al confine tra la Licia e la Pisidia, ampiamente venerato nel territorio, e di Artemide, nonchè di una dea Bessis altronde ignota, ove non sia un errore per Bendis.

Un terzo centro abitato esiste presso Belören, a circa quattro ore verso Nord da Kremna. Vi sono traccie di edifici diversi, ed una poderosa muraglia a blocchi poligonali, e tombe, di cui qualcuna più antica scavata nella rupe, altre più recenti a fosse

e loculi; sembra che la città debba esser stata abbandonata in epoca relativamente antica, cioè nei principî dell'êra nostra, perchè mancano, a quanto pare, del tutto i grandi sarcofagi e gli *heroa* caratteristici dell'età imperiale. Non è impossibile che essa corrisponda a Sandalion o a Darsa, ricordate dalle fonti come esistenti in questa regione.

Oltre queste rovine più importanti, la Missione ne ha segnalato delle altre minori, ad In Deressi (col. 70), Qadrieh (76), Kjrkgöz Khan (235), Ekcilì (237) e Gümüš Tepè (265).

Si sono anche visitati altri centri antichi, precedentemente esplorati da studiosi e viaggiatori. Il carattere particolare di questi grandiosi campi di rovine, in cui si è accumulata poca terra, ma che in compenso, per lo sfasciarsi delle parti superiori degli edifizî e per la lussureggiante vegetazione di arbusti grossi quanto alberi, sono di assai difficile accesso, rende necessariamente imperfetta ogni esplorazione e quindi feconda di nuove costatazioni ogni visita, anche se compiuta senza l'ausilio di una squadra di operai che, tagliando arbusti e rivoltando qualche masso, fornirebbero ampio bottino epigrafico. L'attività agricola, tuttochè assai limitata, degli Anatoliti e quella alquanto più intensa degli immigrati Traci e Cretesi, smovendo i mucchi di macerie, scopre talvolta iscrizioni e pezzi decorati.

Risultati non indifferenti si sono ottenuti così, dalla visita delle rovine di Perge (col. 48), Sillyum (72), Aspendos (116), Side (120), Termessos (230), Trebenna (203), Elaeusa Sebaste (95), Tarso (90), Soli-Pompeiopolis (87) ed altri centri minori quali Lara (Magydos? 73), Uzun Kuju (Lagon? 79), Güvercinlik, con resti di fortezza ellenistica (109), Alaya (Coracesium (136), Selinti (144), Iotape (174), Phaselis (183), Aryassos (241), Kremna (249), Kyzyllyk (267).

Gli elementi raccolti, che riguardano talvolta la topografia di qualche edifizio, in massima parte consistono in nuovi titoli epigrafici; meritano speciale ricordo il prolisso elogio (n. 48) di un certo Asclepiade figlio di Mirone da Perge, medico, onorato con decreti, uno probabilmente della città natale, ed un altro di una delle Seleucie che su proposta dei *pritani* gli conferisce fra l'altro la cittadinanza ed una corona d'oro nel ginnasio, nonchè un'epigrafe onoraria di Aspendos per diversi personaggi, in cui si dichiara che essi furono χρήσιμοι τῷ τε βασιλ[εῖ Π]τολεμαίῳ καὶ τῇ πόλει, accenno prezioso per la storia ellenistica del paese, in quanto che costituisce una riprova del dominio tolemaico in Panfilia, di cui si hanno pochi ed incerti accenni; essa ci istruisce anche sulla costituzione interna di Aspendos ellenistica che aveva un δημιουργός, magistrato eponimo, una ἐκκλησία e la popolazione divisa in φυλαί.

La Missione ha poi particolarmente studiato monumenti ed avanzi antichi di Adalia, l'unica, o quasi, delle città di questa regione che sia sfuggita nel medio-evo all'abbandono in virtù della posizione geografica che ne fa il naturale sbocco marittimo dell'altopiano di Pisidia con cui comunica per mezzo di naturali accessi.

Oltre ad una quarantina di nuove epigrafi (la Missione ne ha raccolto, complessivamente in questa prima campagna, centosettantasette), si è studiato un edifizio rotondo a base quadrata, detto Delik-taš, incorporato fra le fortificazioni medievali, il quale da un diligente studio del Dr. Romanelli, risulta essere stato un monumento sepolcrale di buona età romana, e di forme prettamente romane.

La maggior parte degli elementi di cui abbiamo qui accennato si riferiscono all'epoca romana, sovratutto imperiale, in cui la regione godette di grande benessere; altri, in minor numero e pertinenti alle città della zona costiera, ci riportano ad epoca ellenistica. Ma anche la preistoria si è avvantaggiata dalle ricerche della Missione. Si son rilevati gli avanzi di alcune stazioni di tipo neolitico in Pisidia ad Omar Effendi Ciftlik (247), in Panfilia presso Istavros (69), in Cilicia tra Merrina e Selefke (92).

E si sono anche raccolti alcuni sugelli, particolarmente in steatite (col. 65, Perge; 132 Side; 139 Coracesiun) che richiamano quelli minoici, ed aggiungono pertanto qualche nuovo elemento a quelli, purtroppo tanto scarsi, della civiltà più antica di queste regioni e dei rapporti con altri centri del Mediterraneo, sui quali regna per ora l'oscurità più profonda. Un'iscrizione di Side è in greco ed in un'altra lingua scritta con alfabeto che non pare sia apparso in altri titoli (col. 130).

Il rapporto contiene anche qualche dato riferibile ad età bizantina (col. 114; 140; 182; 270), ed una descrizione con buone riproduzioni, del Khan di Evdìr (col. 225 segg. e tav. IV) bella costruzione del sec. XIII avanzato, dovuta ai sultani Selgiucidi di Konia.

Rendiamo volentieri omaggio alla solerzia grande della nostra Missione d'Asia Minore, che non solo appare e si afferma con la notevole quantità di materiale raccolto e di importanti osservazioni fatte, ma anche dalla rapidità con la quale tutti i risultati ottenuti sono stati portati a conoscenza degli studiosi. E sappiamo, che un secondo rapporto anche più ampio riferentesi ai lavori dell'anno 1914 è già pronto, e vedrà tra poco la luce.

B. PACE.

Taramelli Antonio — *Il tempio nuragico e i monumenti primitivi di S. Vittoria di Serri* — estr. dai Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Acc. dei Lincei, vol. XXIII.

È il più recente dei molti lavori che la fervida attività del direttore del Museo di Cagliari ha comunicato al mondo erudito sulle antichità sarde, ed è anche uno dei più interessanti. Mentre infatti sinora si erano rinvenuti e studiati molti monumenti che avevano attinenza col pensiero religioso dei Sardi antichissimi, quali le tombe dei giganti e in parte anche i nuraghi, mentre si erano raccolti e illustrati molti oggetti di culto o riferentisi al culto, come statuine, figure di animali, spade votive, etc., non era mai avvenuto di poter mettere la mano su un antico tempio protosardo, sul luogo cioè che, come si esprime l'autore: « con maggiore purezza e con maggiore varietà accoglieva il riflesso delle intime fedi, delle credenze, delle varie espressioni del pensiero, delle industrie, delle energie dell'antica stirpe che occupò la grande isola mediterranea ».

La fortunata scoperta si ebbe pochi anni or sono sull'altipiano di Serri, ed è da compiacersi che essa non sia mancata ad un esploratore così appassionato e animoso qual è il Taramelli, e che abbia potuto da lui esser descritta e studiata con quell'acuto spirito di osservazione che gli è proprio.

Sorge adunque il santuario in mezzo ad un altipiano che poggiando su una base di colline calcaree si eleva per l'ultimo tratto con un ciglio di rupi basaltiche quasi ininterrotte per l'altezza di 15-20 metri, ed è, per la parte meno difesa da natura, sbarrato da un potente muro nuragico e da una torre. Per la sua forma l'A. lo chiama tempio a pozzo. Esso è infatti costituito di un pozzo o cella circolare semisotterranea di bellissima struttura isodomica, preceduto da un'area rettangolare pavimentata con lastre di calcare, che forma quasi l'atrio del pozzo sacro, il tutto recinto da un muro ellittico di costruzione megalitica. Il pozzo doveva raccogliere acque piovane, e dei fori di drenaggio nella parte più alta delle sue pareti facilitavano il deflusso, ed era accessibile per una scala dall'atrio. Davanti alla scala nell'atrio è l'ara (o forse la base dell'ara), lastrone alquanto rilevato sugli altri del pavimento e forato nel mezzo per lasciar colare i liquidi delle libazioni o il sangue delle vittime. La scoperta ha chiarito l'essenza di altri pozzi analoghi già rilevati dallo Spano e da altri studiosi, ma non compresi rettamente.

Intorno al santuario furono rinvenuti frammenti di pilastrini, statuine di bronzo del tipo artisticamente già noto, ma con qualche novità di atteggiamento, parti di figurine di buoi, armi di bronzo, ceramiche indigene e di origine punica, etc. Così accanto al culto dei morti attestato presso i Sardi dalle tradizioni classiche e dai dati monumentali, viene ad essere documentato il culto delle acque, e la credenza nelle loro virtù terapeutiche e magiche. Chè le acque sacre venivano pure usate per giudizi ordalici, un altro elemento questo che unito a molti altri illumina le relazioni degli antichissimi Sardi con le civilta dell'Iberia e dell'Africa Settentrionale oltre che con quelle dell'Egeo e con la protoetrusca. E luce sempre maggiore l'A. si augura debba venire da ulteriori esplorazioni di luoghi sacri protosardi, dove la vecchia fede del popolo antico ha seminato i germi delle sue più profonde speculazioni, delle sue più alte aspirazioni nazionali.

R. Paribeni.

Breccia Evaristo — *Alexandrea ad Aegyptum.* Guide de la ville ancienne et moderne et du musée greco romain. Bergamo, Arti Grafiche, 1914.

Tra le più illustri città del mondo Roma è quasi certamente quella che ha la più vasta e numerosa bibliografia. Eppure nella immensa caterva di scritti intorno alla città eterna non v'è una guida così perfetta come questa che il nostro valoroso Evaristo Breccia ha saputo dare di Alessandria. In essa non sai, se più sia ammirabile il rigore scientifico più scrupoloso, la copia e la sicurezza delle informazioni, la ricca bibliografia ben disposta, anzi direi ben dissimulata, sicchè se ne abbia tutto il vantaggio senza sentirne il peso, o la assennata distribuzione, la giustezza delle proporzioni, e la nobile bellezza della forma che rendono piacevolissima la lettura del libro.

Piacevolissima e utilissima anche a chi non si trovi a girare per le vie, o per il Museo di Alessandria, perchè non solo la bella introduzione storica, e lo studio topografico dell'antica città possono essere letti e studiati a tavolino, ma anche la parte puramente descrittiva grazie alle illustrazioni e alle note bibliografiche costituisce un utilissimo libro di consultazione. Ma delle tre parti del lavoro le ottanta pagine sulla topografia di Alessandria sono veramente le più meritevoli di lode. L'argomento, che, come si sa, presenta enormi difficoltà ed enigmi quasi insolubili, è trattato dal Breccia come meglio non si poteva, raccogliendo

e vagliando quel poco che gli antichi scrittori tramandarono, quello che pochi volonterosi osservarono in occasione di lavori compiuti nella città, ed esponendo finalmente i risultati dei propri studi e dei propri scavi. La bella pianta disegnata dal prof. Bartocci e che in due colori dà l'antica e la nuova città è anch'essa la migliore delle finora apparse.

È superfluo fare gli elogi della descrizione del Museo che ai dieci anni di direzione del Breccia deve l'esser diventato un istituto scientifico di ordine superiore. Sono anche descritti i dintorni di Alessandria aventi interesse storico e archeologico, come Canopo (Abukir), Taposiris Magna (Abusir), Rosetta, e il santuario cristiano di S. Menna nel Mariut.

L'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo ha con l'eleganza dei tipi e la nitidezza delle figure contribuito degnamente a porre in valore il bel lavoro del Breccia.

R. PARIBENI.

MANETTI O. — *Gli Asnam del Gebel Tripolino* in « *L'Agricoltura Coloniale* », VIII, fasc. 7, luglio 1914, p. 421.

Non sarà inutile segnalare un articolo apparso in una rivista poco nota agli studiosi dell'antico, nel quale un agronomo, il dott. O. Manetti, espone le osservazioni che l'esame degli *asnam* (1) del Gebèl tripolitano ha suggerito alla sua speciale competenza. Le numerose e riuscite fotografie che illustrano il lavoro lo rendono ancor più pregevole.

Il Manetti discute le varie teorie formulate circa la destinazione degli *asnam* dal Barth, dal Rohlfs e dal Cowper, che li giudicarono successivamente rozzi orologi solari, frammenti architettonici e monumenti religiosi; e conclude abbracciando risolutamente l'opinione del Myres, che vi riconobbe semplici avanzi di antichi torchi oleari. A questo proposito il Manetti riferisce opportunamente esempi di strettoi tuttora in uso nello Msellata, che ricordano da presso le ricostruzioni degli antichi trapeti, tentate da diversi archeologi.

Invero lo studio del Myres, confortato dalle nuove osservazioni tecniche del Manetti, sembra risolvere definitivamente la questione dello scopo con cui furono eretti gli *asnam*. Non così si può dire per quanto concerne l'età loro.

(1) Per chi non conoscesse neppure di nome questi monumenti, riporto la seguente definizione:

Gli *asnam* (plurale di *senam*) « consistono di due alti stipiti, generalmente monoliti e molto vicini l'uno all'altro, sormontati da un pesante architrave, a guisa di porte, che sorgono isolate o combinate con altre costruzioni libiche, per lo più sulle vette dei colli. Dalla parte interna gli stipiti mostrano dei buchi rettangolari, che servivano per introdurvi e fermarvi delle sbarre o dei travicelli di legno ». Ministero della P. Istruzione, *Elenco degli edifici monumentali*, vol. LXX — *Colonie* — Roma 1912, p. 10.

Il Manetti riferisce l'opinione dello Stuhlmann, secondo il quale « la coltura dell'olivo e la susseguente estrazione dell'olio nell'Africa settentrionale già si dovevano praticare nell'età micenica, circa 2000 anni avanti Cristo ». Ora, dato anche che si possa parlare di un'età micenea verso il 2000 avanti Cristo, è certo che finora non si può assolutamente parlare di un'età micenea dell'Africa settentrionale: tutt'al più sappiamo qualcosa di relazioni, neppur troppo strette, fra l'Egitto e i popoli dell'Egeo; ma per la Libia qualunque affermazione è per lo meno prematura.

Conosciamo diversi pressoi da olive di età egea, minoica e micenea, a Knossos, a Lykastos, a Phaestos e ad Haghios Costantinos in Creta, a Hissarlik VI, a Thera e altrove; e abbiamo ragione di credere che l'estrazione dell'olio costituisse una fonte cospicua di ricchezza nelle regioni del prossimo Oriente, fin da quell'epoca in cui nei vasti magazzini dei palazzi cretesi si allineavano le schiere degli enormi *pithoi*, destinati ad accogliere il liquido prezioso. Ma non ci risulta (forse ciò si deve soltanto alla dispersione dei frammenti degli strettoi) che i metodi d'estrazione fossero tanto perfezionati, quanto quelli che ci rivelano gli *asnam*. È più probabile che in quelle epoche remote si ricorresse soltanto alla pressione diretta, forse senza fare uso della leva, certamente senza conoscenza della vite.

Si potrebbe, pure eliminando l'ipotesi di un'origine micenea, ammettere per lo meno che gli *asnam* siano monumenti preistorici in genere, senza determinazione di provenienza. E certo, la preistoria libica è ancor tanto oscura, che non possiamo escluderlo senz'altro. Ma l'analogia con altre regioni, dalla Francia all'Algeria, alla Serbia, alla Tracia, alla Palestina e alla Spagna, i cui pressoi furono esaminati dal Clastrier, dal Guébhard e dal Goby (*Presses et moulins à huile primitifs*, in *Bull. de la Soc. Préhist. de France*, gennaio 1910) ci induce a credere che i complicati sistemi presupposti dagli *asnam* non potessero essere in uso nelle età preclassiche neppure in Libia.

E tuttora, nei paesi berberi in cui non giunse l'influenza romana, lo schiacciamento delle olive si fa a mano, con il metodo primitivo. Anche in Sardegna, presso a molti nuraghi (ad es. il nuraghe

Losa) si trovano i piatti inferiori di pressoi preistorici; mancano invece le tracce della leva. Se poi anche queste considerazioni paressero insufficienti, è certo che gli *asnam* non hanno riscontri nella religione egea, e che le analogie con monumenti sacrali preistorici sono puramente superficiali.

Potrebbero forse i singolari monumenti di cui ci occupiamo essere gli avanzi dell' industria olearia fenicia? Sappiamo che la colonizzazione fenicia non giunse in Cirenaica, dove dominarono fino all' età romana gli Elleni. Ma in Cirenaica non mancano, sebbene rari, gli *asnam* (Ministero della P. I. *Elenco degli edifici monumentali*, Vol. LXX, p. 85), uno dei quali è stato riconosciuto a Limniade. Con questa ipotesi la datazione degli *asnam* si deve abbassare di molto, ma le osservazioni del Manetti sulla degradazione dei materiali con cui si costruivano i torchi, in confronto di quella dei monumenti romani, conservano parte del loro valore.

È vero che le recenti indagini hanno tolto quasi ogni importanza all'opera di diffusione della civiltà che una volta si credeva avessero compiuto i Fenici: questi hanno perduto il merito di ogni invenzione loro prima attribuita, come la porpora, il vetro, l'alfabeto; la loro arte è stata sviscerata e scomposta minuziosamente in tutti i suoi elementi costitutivi, e ne è apparsa la nessuna originalità, e perfino si è ridotta cronologicamente a un periodo brevissimo la loro talassocrazia, di fronte ai predecessori egei e ai successori ellenici. Pur tuttavia, il torchio a leva che si ricostruisce dalla testimonianza degli *asnam* ha il suo più fedele riscontro nel pressoio fenicio, i cui esempi sono riferiti dal Manetti.

Di epoca greco-romana ci son noti torchi di varii tipi, che possiamo ricostruire dalle descrizioni di Plinio e degli scrittori *de re rustica*. Basterà ricordarne qualcheduno da Mentesciè in Caria, dalla Tunisia, dall'Egitto, da Emporio in Calimno, da Praesos (Clastrier, Guébhard, Goby, *op. cit.*, pp. 3-6; Paton e Myres, *On Some Karian and Hellenic Oil Presses*, in *Journal of Hellenic Studies*, XVIII, 1898, p. 213 sq.; Bosanquet, *Excavations at Praesos* in *Annual of the British School at Athens*, VIII, 1901-1902, p. 265; Tissot, *Géographie comparée de la Province Romaine de l'Afrique*, Parigi, 1884, vol. I, p. 288 sq. L'altro esempio da Calimno citato dal Manetti è invece moderno: soltanto la pietra è antica). In taluni di questi i fori per l'inserzione della leva sono praticati in un muro retrostante, anzichè in pilastri appositi. Dello stesso tipo a leva è il pressoio rappresentato in un celebre vaso a figure nere (C. Smith,

Forman Collection Sale Catalogue n. 323), in cui non si vede il fulcro della leva, ma soltanto per mancanza di spazio, mentre il principio meccanico dello schiacciamento è evidente. Invece in età romana i trapeti erano per lo più di altro genere nella loro parte essenziale, e cioè fondati su uno speciale sistema di rotazione doppia delle mole, come nell'esempio classico di Gragnano (Goby, *Sur quelques meules à grains et un moulin ancien ressemblant au trapetum*. Nizza 1905).

Sopravvivenze del tipo più recente, a vite, sono quelle tuttora in uso riscontrate, per esempio, a Scarpanto (Dawkins, *Notes from Karpathos*, in *Annual of the B. S. at Athens*, IX, 1902–1903, p. 196), in Tunisia (v. Manetti, *op. cit.*) e i torchi sardi, ben noti agli studiosi delle cose dell'isola.

Tutto ci induce adunque a credere che i torchi a cui si riferiscono gli *asnam* risalgano ad epoca greco–romana, derivando però dall'industria fenicia talune peculiarità. Il Manetti giunge appunto a propendere per questa conclusione: non possiamo tuttavia seguirlo quando, ponendosi sotto la guida di scrittori noti per eccessiva audacia e fantasia prepotente, come il Bertholon, parla di « primitive migrazioni di Pelasgi Micenici in Africa circa 1300 anni a C. ». Nè vale a persuaderci di ciò lo sviluppo dell'industria olearia in età micenea, di cui fanno fede le numerose lucerne (alle quali dedica un intero capitolo il Mosso in *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi in Creta*), e neppure il culto, la cui antichità altissima non si può ormai discutere, di Athena, la dea dell'olivo, sull'Acropoli d'Atene. Tale sviluppo pare si arrestasse in seguito alle invasioni, poichè, come è risaputo, i poemi omerici parlano dell'olio soltanto come di un unguento. Nè ad un'attribuzione ad altri popoli preistorici può indurci la frequente decorazione degli *asnam* con rozzi bassorilievi d'arte indigena forse recente: è noto quanto a lungo sia rimasto immobile lo spirito delle popolazioni della Libia: alle osservazioni già compiute da altri io posso aggiungere di aver notato nei dintorni di Safsaf, a mezza via fra Cirene e Ghegab, uno dei caratteristici recinti a pietre fitte, costruito con materiali di tarda età romana: il che dimostra una notevole persistenza di usi antichissimi fino ad epoche relativamente recenti. E per un'assegnazione degli *asnam* ad età punico-romana pareva concludere anche la nostra valorosa missione archeologica, dimenticata dal Manetti.

Utili riesciranno anche le considerazioni, in cui speciale competenza sorregge il Manetti, circa il clima passato, presente ed anche futuro della Tripolitania, e i suoi grandi periodi. Già il Rainaud

in un opuscoletto (*La Pentapole Cyrénéenne et la Colonisation.* Parigi, 1895) aveva sostenuto l'utilità di un'occupazione francese della Cirenaica, fondandosi sulla testimonianza dei ruderi antichi per riconoscere la possibilità di una colonizzazione. Che le condizioni idrologiche dell'Africa mediterranea non siano sensibilmente mutate dall'antichità classica ad oggi, è dimostrato dai poderosi avanzi di grandi opere idrauliche, i quali denotano le enormi difficoltà vittoriosamente superate dai Romani per irrigare e fertilizzare le regioni conquistate; avanzi accuratamente studiati in Tunisia, sotto la direzione del Gauckler (*Enquête sur les Installations Hydrauliques Romaines en Tunisie, dirigée par P. Gauckler.* Tunisi). Per la Cirenaica posso ricordare per testimonianza diretta le colossali conserve d'acqua e gli sbarramenti di Tolmetta e Safsaf, di cui piani e fotografie figuravano all'Esposizione Coloniale di Genova; ed anche in Tripolitania tali lavori abbondano. Basterà aggiungere che talvolta, durante la guerra, la religiosa venerazione dei monumenti antichi fu messa a dura prova, perchè i punti strategici e vitali del territorio, e cioè i dintorni delle sorgenti, erano anche quelli ove si trovano avanzi greco-romani, tanto che gli accampamenti si ponevano fra i ruderi, e le trincee restituivano alla luce monumenti interrati.

Ciò dimostra che, precisamente come ora, nell'antichità la scarsezza d'acqua raccoglieva le manifestazioni della vita attorno alle fonti perenni; taluna delle quali, come quella di Apollo a Cirene, presenta ancora i segni di un culto durato a lungo. Come con la corta spada avevano i padri domato gli indigeni ribelli, così seppero vincere con la scienza e con l'arte le difficoltà naturali, e fare dell'arida Libia una pingue tributaria. Il loro esempio ci ammonisce a condividere l'ottimismo del Manetti circa la futura colonizzazione, purchè anche nelle arti della pace sappiamo essere figli non indegni.

E non sarà sterile lo studio devoto dei venerandi monumenti, se varrà a stimolare le volontà, con il monito silenzioso ma solenne che si leva dalle rovine tante volte secolari.

Cagliari, Museo Nazionale.

G. G. Porro

Turchi Nicola — *La Civiltà Bizantina.* Torino, Bocca, 1915.

Salutiamo con piacere questo utile libro del prof. D. Nicola Turchi quale segno non solo del ridestarsi in Italia dell' interesse per gli studi bizantini, ma anche, in tesi più generale, quale indizio che finalmente l'Italia comincia a provvedersi di propri libri di indole generale, di propri lavori di sintesi, di propri manuali, senza pitoccarli più dagli stranieri. E il Turchi è per questo riguardo doppiamente benemerito, perchè ci ha dato già nella stessa collezione della Piccola Biblioteca di Scienze Moderne del Bocca un eccellente manuale di Storia delle Religioni.

Mette conto riferire brevissimamente il contenuto del libro, onde ciascuno possa constatarne l'importanza, il disegno sobrio ma assennato, la lucida distribuzione delle parti.

La introduzione tratta dell' importanza degli studi bizantini, di quel che hanno apportato ai medesimi la Francia, la Germania, la Russia; del contributo dell' Italia scarso per quantità ma buono per qualità, sebbene non organico nel suo insieme.

Cap. I. *I caratteri della civiltà bizantina.* Espone gli elementi formatori della civiltà bizantina (romanità, ellenismo, orientalismo, cristianesimo) mostrandone la efficienza specialmente attraverso le manifestazioni ufficiali dell'aula imperiale (che riassume in sè tutta la vita di Bisanzio) quali sono descritte nel *Liber de caeremoniis* di Costantino VII Porfirogenito.

Cap. II. *L'economia commerciale ed agricola dell'impero bizantino.* Esamina la substruttura economica dell' imp. biz. considerandola nel commercio e nell'agricoltura.

Il commercio faceva di Costantinopoli la città centrale di tutto il traffico mediterraneo durante l'alto medio evo e la depositaria delle merci che arrivavano dal nord slavo e dall'Oriente. Questo commercio, fonte precipua della ricchezza della capitale sostenuto dalla sapiente politica navale della dinastia isaurica, viene lentamente rovinato dalla concorrenza delle giovani repubbliche marittime italiane che riescono ad assorbire nel Corno d'oro la ricchezza di Bisanzio. L'agricoltura invece è la base fondamentale dell'economia delle province (o *themi*); e perciò tutti i basileis cercano di sostenerla salvaguardandola dalle usurpazioni dei Signori, che tendono a distruggere i piccoli proprietari e a costituire il latifondo, e dalla manomorta ecclesiastica la quale sebbene in minor misura e con il compenso delle opere di beneficenza, tende a sottrarre forze vive all'impero. I più strenui assertori di questa politica furono gl'imperatori iconoclasti (l'A. con originale intuizione vede sotto questo punto di vista la lotta contro le immagini combattuta essenzialmente contro i monaci) seguiti poi dalla dinastia di Basilio I il Macedone. L'abbandono di questa politica di protezione agri-

portò l'abbandono delle campagne, lo sguarnimento delle frontiere e quindi il dilagare degli Slavi a nord e dei Turchi ad est.

Cap. III. *Le fasi della storia politica di Bisanzio.* La storia di Bisanzio è il riflesso del suo assetto economico e della sua grandiosa eredità spirituale e politica. Si può distinguere in tre periodi: uno di *formazione* che si chiude con Giustiniano il quale consacra l'êra propriamente bizantina; uno di *espansione* che culmina con i macedoni i quali consolidano i confini minacciati dall'islamismo, assestano la vita interna dell'impero, e si affermano nell'Oriente europeo ed asiatico; il terzo di *dissoluzione* causata dalla pressione etnica a nord e ad Oriente e da quella politico-commerciale ad Occidente, e dall'intrigo interno che fa perdere a Bisanzio la coscienza del proprio stato e della propria funzione.

Cap. IV. *La letteratura bizantina.* Essa non si può studiare secondo lo svolgimento organico dei suoi generi letterari inquadrati nei secoli di sua storia, perchè nè questa storia è ancora ben conosciuta, nè la letteratura è tutta criticamente vagliata. L'A. pertanto seguendo l'esempio luminoso di Karl Krumbacher, ha preso ad esame i vari generi letterari, scegliendo una figura culminante e raggruppando attorno ad essa quelle secondarie: Teofane per i cronografi, Giovanni Mosco per gli agiografi, S. Giovanni Damasceno per i teologi, Romanos il Melode per gl'innografi, il poema anonimo: Digenis Akritis come tipo dell'ispirazione popolare, Michele Psello per i filosofi.

Cap. V. *La religiosità bizantina.* La mentalità religiosa dei Bizantini è intellettualistica come contenuto e plastica come rappresentazione. Questi caratteri si rivelano particolarmente dalla liturgia di alcuni momenti della quale l'A. si diffonde a parlare. Non è dimenticata l'ascetica e le sue manifestazioni devozionali, che portano occasione all'autore di parlare dell'Athos e dei suoi monasteri.

Il cap. VI che è forse il più bello e originale del volume mostra in azione un patriarca bizantino dei primi tempi, san Giovanni Crisostomo nelle cui vicende si verifica già quel contrasto tra l'impero e il patriarcato che finirà con l'asservimento pieno del secondo al primo, massime dopo lo scisma.

Cap. VII. *L'arte bizantina.* Gli elementi formatori dell'arte bizantina si trovano in Siria (scultura decorativa), in Egitto (decorazione pittòrica di genere e iconografica, mosaico, miniatura) e in Asia Minore (architettura). Costantinopoli è come il crogiuolo della loro fusione, donde l'arte nuova originale bizantina irradia attraverso la Grecia, l'Oriente mediterraneo e l'Italia, che da Ravenna alla Sicilia è come un prezioso museo di arte bizantina, maggiore e minore. E in questo capitolo ci sembra veramente un po' troppo dimenticata la grande parte che spetta all'arte imperiale romana nell'architettura, nella decorazione e nella pittura cristiana e bizantina. Le aspre denegazioni dello Strzygowski sono andate troppo al di là, come prova anche lo stesso annaspare del dotto tedesco tra l'arte Anatolica, Siriaca, Copta, pur di poter trovare certi elementi che egli non vuol vedere a Roma e in Italia. Come anche nella enumerazione di lavori italiani sull'età bizantina, enumerazione che purtroppo non poteva non essere esigua, mi sembra non fosse il caso di tacere del buon libro di Biagio Pace sulla dominazione bizantina in Sicilia.

Tolte queste due piccole osservazioni, ho trovato il libro interessante e piacevole a leggersi, largamente informato e condotto con rigore scientifico lodevolissimo, sicchè molta gratitudine mi sembra che la cultura italiana debba serbarne al chiaro autore.

R. PARIBENI.

Libri ricevuti in dono.

BUCKLER-ROBINSON. *Greek Inscriptions from Sardes*, estr. da *American Journal of Archaeology* 1913.

GASKINS HARCUM C. *Roman Cooks*-Baltimore, Furst 1914.

GERVASIO M. *I Dolmen e la Civiltà del Bronzo nelle Puglie*. Bari 1913.

PARIBENI R. *Guida del Museo Nazionale Romano*. II edizione, Roma 1914.

STUDNICZKA F. *Das Symposion Ptolemaos II.* Leipzig 1914.

TARAMELLI A. *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*. Cagliari 1915.

Cambi.

American Journal of Archaeology.
Annales de l'Université de Lyon.
Annual of the British School at Athens.
Archiv für Religionswissenschaft.
Archivio della Società Romana di Storia Patria.
Bollettino d'arte.
Bull. de Corresp. Hellénique.
Bull. de la Societé Archéologique Bulgare.
Bull. of the arch. Inst. of America.
Emporium.
Jahreshefte des k. k. Oesterrh. Instituts.
Institut d'Estudis Catalans. Anuary.
Mitteilungen des Instituts (Ath. Abteil.).
Papers of the British School at Rome.

INDICE DEL VOLVME VIII

MCMXIII

IPOGEO DI LECC

IPOGEO DI LEC

FREGIO CON FIGURE

FREGIO FLOREALE

STATUETTA IN BRONZO DI ADERNÒ

EDIFIZI MINOICI DI TYLISSOS

IL VASO CHIGI (MVSEO DI VILLA GIVLIA).

IL VASO CHIGI (MVSEO DI VILLA GIVLIA).

IL VASO CHIGI (MVSEO DI VILLA GIVLIA).

IL VASO CHIGI (MVSEO DI VILLA GIVLIA).